

obras
works

*ESCOLA DO
PORTO*

**SCHOOL OF
PORTO**

Teresa Cunha Ferreira
David Ordóñez Castañón
(Eds.)

INTRODUÇÃO	6
NOVO / ANTIGO: ESCOLA DO PORTO Teresa Cunha Ferreira, David Ordóñez Castañón	
NOVO / ANTIGO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PENSANDO EM FERNANDO TÁVORA Antonio Esposito, Giovanni Leoni	19
PATRIMÓNIO E POROSIDADE NA ESCOLA DO PORTO Jorge Figueira	29
NOVO/ANTIGO NO ENSINO DA ARQUITECTURA NA ESCOLA DO PORTO Gonçalo Canto Moniz	37
O ETERNO CONFRONTO ENTRE OS MODERNOS E O ANTIGO Eduardo Fernandes	49
OBRAS	
1. Alcino Soutinho <i>Museu Amadeo de Souza Cardoso</i> (Amarante, 1970-1987)	65
2. Álvaro Siza <i>Casa Alcino Cardoso</i> (Caminha, 1971-1973, 1986-1991)	92
3. Fernando Távora <i>Pousada de Santa Marinha da Costa</i> (Guimarães, 1972-1985)	128
4. José Carlos Loureiro <i>Igreja Paroquial de Valbom</i> (Gondomar, 1972-1984)	160
5. Alfredo Matos Ferreira, Beatriz Madureira <i>Casa em Moledo do Minho</i> (Caminha, 1974)	188
6. Pedro Ramalho <i>Museu e Auditório na Rua de D. Hugo</i> (Porto, 1974-1978)	214
7. Alfredo Viana de Lima <i>Convento de São Paio</i> (Vila Nova de Cerveira, 1978-1981, 1ª fase)	238
8. Bernardo Ferrão <i>Casa do Arco</i> (Esposende, 1979-1992)	272
9. Eduardo Souto de Moura <i>Casa no Gerês</i> (Vieira do Minho, 1980-1982)	302
10. Fernando Távora <i>Casa na Rua Nova</i> (Guimarães, 1982-1985)	326
11. Álvaro Siza <i>Casa e anexos da Quinta da Póvoa</i> (Porto, 1984-1986, 2014)	354

12.	Eduardo Souto de Moura <i>Pousada Santa Maria do Bouro</i> (Amares, 1989-1997)	384
13.	Alcino Soutinho <i>Museu Guerra Junqueiro</i> (Porto, 1990-1997)	420
14.	Francisco Barata <i>Castelo de Santa Maria da Feira</i> (Santa Maria da Feira, 1991-2006)	446
15.	Adalberto Dias <i>Casa em Penha Longa</i> (Marco de Canaveses, 1994-2000)	474
16.	Atelier 15 <i>Palheiros de S. Dâmaso</i> (Idanha-a-Nova, 1995-1999)	498
17.	Fernando Távora <i>Antigos Paços do Concelho (Casa dos 24)</i> (Porto, 1995-2003)	524
18.	João Mendes Ribeiro <i>Centro de Artes Visuais (CAV)</i> (Coimbra, 1997-2003)	552
19.	José Gigante <i>Palácio do Bolhão</i> (Porto, 1999-2015)	578
20.	João Mendes Ribeiro <i>Termas Romanas de S. Pedro do Sul</i> (S. Pedro do Sul, 2005-2019)	606
21.	Eduardo Souto de Moura <i>São Lourenço do Barrocal</i> (Reguengos de Monsaraz, 2008-2016)	636
22.	Álvaro Siza <i>Piscina de Marés</i> (Matosinhos, 2018-2021)	662

INTRODUCTION	13
<i>NEW / OLD: SCHOOL OF PORTO</i> Teresa Cunha Ferreira, David Ordóñez Castañón	
<i>NEW / OLD: SOME CONSIDERATIONS</i> THINKING OF FERNANDO TÁVORA Antonio Esposito, Giovanni Leoni	23
<i>HERITAGE AND POROSITY</i> <i>AT THE SCHOOL OF PORTO</i> Jorge Figueira	32
<i>NEW/OLD IN ARCHITECTURE EDUCATION</i> <i>AT THE SCHOOL OF PORTO</i> Gonçalo Canto Moniz	44
THE ETERNAL DISPUTE BETWEEN THE MODERNS AND THE ANCIENT Eduardo Fernandes	54

WORKS

1. Alcino Soutinho Amadeo de Souza Cardoso Museum (Amarante, 1970-1987)	65
2. Álvaro Siza <i>Alcino Cardoso House</i> (Caminha, 1971-1973, 1986-1991)	92
3. Fernando Távora <i>Pousada of Santa Marinha da Costa</i> (Guimarães, 1972-1985)	128
4. José Carlos Loureiro <i>Parish church of Valbom</i> (Gondomar, 1972-1984)	160
5. Alfredo Matos Ferreira, Beatriz Madureira <i>House in Moledo do Minho</i> (Caminha, 1974)	188
6. Pedro Ramalho <i>Museum and Auditorium in D. Hugo street</i> (Porto, 1974-1978)	214
7. Alfredo Viana de Lima <i>São Paio Convent</i> (Vila Nova de Cerveira, 1978-1981, 1 st phase)	238
8. Bernardo Ferrão <i>Arch House</i> (Esposende, 1979-1992)	272
9. Eduardo Souto de Moura <i>House in Gerês</i> (Vieira do Minho, 1980-1982)	302
10. Fernando Távora <i>House in Rua Nova</i> (Guimarães, 1982-1985)	326
11. Álvaro Siza <i>Quinta da Póvoa House and annexes</i> (Porto, 1984-1986, 2014)	354

12.	Eduardo Souto de Moura <i>Pousada of Santa Maria do Bouro</i> (Amares, 1989-1997)	384
13.	Alcino Soutinho <i>Guerra Junqueiro Museum</i> (Porto, 1990-1997)	420
14.	Francisco Barata <i>Castle of Santa Maria da Feira</i> (Santa Maria da Feira, 1991-2006)	446
15.	Adalberto Dias <i>House in Penha Longa</i> (Marco de Canaveses, 1994-2000)	474
16.	Atelier 15 <i>S. Dâmaso hay barns</i> (Idanha-a-Nova, 1995-1999)	498
17.	Fernando Távora <i>Old Town Hall [House of the 24]</i> (Porto, 1995-2003)	524
18.	João Mendes Ribeiro <i>Visual Arts Center (CAV)</i> (Coimbra, 1997-2003)	552
19.	José Gigante <i>Bolhão Palace</i> (Porto, 1999-2015)	578
20.	João Mendes Ribeiro <i>Roman Baths of S. Pedro do Sul</i> (S. Pedro do Sul, 2005-2019)	606
21.	Eduardo Souto de Moura <i>São Lourenço do Barrocal</i> (Reguengos de Monsaraz, 2008-2016)	636
22.	Álvaro Siza <i>Ocean Swimming Pool</i> (Matosinhos, 2018-2021)	662

NOVO / ANTIGO:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
PENSANDO EM FERNANDO TÁVORA

NEW / OLD:
SOME CONSIDERATIONS
THINKING OF FERNANDO TÁVORA

Antonio Esposito
Giovanni Leoni

Na batalha terminológica, académica e esgotada, entre as "disciplinas" do projecto – conservação, restauro, reconstrução, projecto do "novo" – uma expressão parece identificar o campo de uma reflexão comum sobre as práticas reais: "projecto sobre o existente". No "campo" do "existente", no confronto com a sua extensão, infinita tanto na espacialidade como na complexidade pontual e na densidade dos lugares, actuam diferentes modelos de projecto: a pura conservação – o desejo de "devorar" a Catedral de São Marcos inteiramente, pedra a pedra, como na carta de Ruskin ao pai datada de 2 de junho de 1852¹; o "método" como ponte entre o restauro e o projecto *ex-novo*; o "instinto" e as "constantes" da construção de Viollet-le-Duc; a aspiração supra-humanista de transformação integral do mundo que, na versão desenvolvida pelas vanguardas históricas, alimenta a época heroica do Moderno; a consciência, na segunda metade do século XX, da impossibilidade de "esgotar um lugar"²; a crise do arquitecto visionário/profeta e a nova tarefa de uma "busca desmedida pelas coisas... que é também recordação mas é sobretudo o aspecto exterminador da experiência que procede de forma imprevista, dando e tirando significado a cada projecto, acontecimento, coisa ou pessoa"³.

O existente, aliás, inclui também o preexistente, coincide com ele, a não ser que queiramos reintroduzir no campo do projecto o conceito anti-histórico, ou melhor, a-histórico, de futuro e a tarefa de inventar o novo, o futuro, uma tarefa que desapareceu com a figura do artista visionário e profético face à evidente e inevitável reapresentação de todo o futuro como somatório de actos passados. O campo do existente, portanto, na sua inclusão do preexistente, faz cair os binómios opositivos ligados à dimensão temporal do projecto - histórico/novo, antigo/moderno e as suas intersecções – trazendo a atenção da arquitectura de volta à contemporaneidade, à estratificação e convivência de presentes, isto é, à sua própria dimensão temporal. Amplamente historicizadas as linguagens do início do século XX, aceitaram, muito antes do final do século passado, a sua incapacidade de se transformarem numa nova gramática generalizável⁴ e, tendo arqueologizado os resultados construtivos dessa época, que sobrevivem como fragmentos de futuros que nunca se tornaram "presente", mas que estão integrados como fragmentos ainda carregados de narrativas sobre o futuro no palimpsesto cronológico do existente, só por

ideologia extrema podemos distinguir um projecto que lida com o novo de um projecto que lida com o antigo.

A matéria-prima da arquitectura é o tempo, e com o tempo, com as acções dos homens ao longo do tempo, avaliadas na concretização e no testemunho dos seus resultados materiais, o projecto enfrenta uma constante alternância de actos de confirmação e anulação na sequência dos quais a cultura moderna, centrada na autoria, tem vindo a enfatizar progressivamente o acontecimento – gerador ou destruidor – menosprezando o quotidiano como tema do projecto.

O existente excede-nos, é alterado pelo projecto mas também o altera.⁵ A existência ultrapassa a nossa capacidade de descrever e imaginar lugares, ultrapassa a nossa memória, individual ou colectiva, ultrapassa as nossas competências, o saber do arquitecto generalista e o do especialista, desafia-nos de formas muito mais intrigantes do que o futuro, do que os muitos futuros que já contém em potência – o "Eingedenken" benjaminiano – e que nos mostra como passado; permite a visão, como desvelamento do infra-ordinário ou como recomposição de estados passados em novas figuras. A matéria é a mesma, o tempo é o mesmo, pelo que não há solução de continuidade entre a permanência do passado e a sua constante e inevitável actualização.

Uma continuidade – espacial e temporal – que requer, no processo de projecto, fases de abandono da representação como ferramenta primária em favor de uma dimensão gestual, experiencial e corporal. Uma atenção à matriz ritual dos lugares, encarados como transcrições da experiência e não como imagens a preservar.

Um corpo projectante, que percorre o lugar, que o conhece e reconhece fisicamente para reorganizá-lo, que nunca se afasta dele, projetando, mas que o observa, de perto, com a perspectiva muito ampla de um conhecimento directo do mundo que oferece, ao projecto, uma atenção geográfica – geografia física e antrópica – fundamental no processo de reorganização do específico abordado pelo projecto e uma visão cosmopolita, que incorpora linguagens sem as unificar e sem perder sua identidade própria e específica.

Um corpo que estabelece um projecto de continuidade: continuidade espacial e temporal que decorre da retirada do projecto à acção selectiva da representação pela introdução de um saber de natureza experiencial; continuidade de conhecimentos e práticas entre

projetista e executante, primeiro fundamento do abandono da representação; continuidade entre decisão política e ação projectual, ou seja, entre projetista e destinatários da obra, entendendo o projecto como uma tarefa partilhada e trazendo a relação entre o antigo e o novo para uma dimensão presente comum que dissolve as categorias "patrimoniais" em processos de partilha de memórias e práticas.

Sem esquecimento não há memória. Fernando Távora recordou muitas vezes este conceito, apresentando-o como um truísmo, um axioma indiscutível. Daí deduzia que a pretensa objetividade da preservação *tout court* não existe, porque a preservação é em si mesma um acto de escolha que exige de cada um uma tomada de atitude.

Por natureza e formação cultural, o seu modo de ser consistia numa atitude cautelosa de interpretação racional ou razoável do tempo presente numa forma evolutiva, em constante movimento, de tal modo que o seu significado é actualizado de tempos a tempos, colocando-o em relação direta e visível com o que foi e o que será.

O seu instinto sentimental e a sua cultura empurravam-no, na sua conduta projectual, para a filologia – quer se tratasse de um lugar, de uma cidade, de um autor, de um edifício – que ele não entendia como uma metodologia deterministicamente estanque, que aprisionasse o projecto conduzindo-o a resultados unívocos, mas antes como um reservatório de múltiplas informações a serem submetidas a processos livres de seleção e recomposição. É no processo filológico de reconstrução ideal do passado de um edifício ou de um lugar que fundamentava as razões do projecto para as projectar num desenvolvimento futuro. Ao discernir entre as múltiplas possibilidades, encontrava espaço para a sua criatividade. A investigação histórica permitia-lhe conjecturar sobre as razões íntimas das coisas e apropriar-se delas para compreender as possibilidades de uma nova vida, com uma notável capacidade de se inserir no fluxo da história que os lugares e os edifícios encerram. Nas suas vicissitudes procurou as constantes que garantem a continuidade no tempo, encontrando sempre uma forma de adaptar o artefacto às necessidades que a circunstância exigia. É assim no Convento da Costa, na escola agrícola de Refoios do Lima, na Casa dos 24 e nas casas (Covilhã, Briteiros, Pardelhas, Rua Nova entre muitas outras).

Pelo contrário, pensar que tudo o que vem do passado

deve ser inquestionavelmente preservado e transmitido sem alterações, sem possibilidade de interpretação crítica, determina uma atitude prejudicial à ideia de uma história que flui de forma constante e ininterrupta, um processo contínuo de fazer e desfazer, de memória e esquecimento em que o tempo presente está imerso.

Álvaro Siza coloca-se em descendência direta do pensamento de Távora, demonstrando a mesma capacidade de intervir no existente e de o transfigurar mesmo utilizando parte do mesmo património, de saber conservar sabiamente e, ao mesmo tempo, apagar e reescrever no processo de memória ligado à arquitectura.

Isto é evidente em vários projectos, dos quais se destaca a casa Alcino Cardoso em Moledo do Minho (1971-73), um dos seus primeiros projectos a entrar em contacto directo com uma preexistência. Seguiram-se a recuperação do Moinho do Papel em Leiria (2009) ou a reconversão do edifício Paraíso, para aí instalar o Católica Porto Business School (1999-2005). Aliás, ele próprio o declara abertamente quando, na *Laudatio* para o Doutoramento *Honoris Causa* de Távora em Veneza, dizendo-se seu discípulo, apreende o sentido mais profundo da Casa dos 24 como prova vital e corajosa de uma "contínua construção de Memórias de Amanhã"⁶ face à timidez e ao conformismo atuais.

Num projecto de plena maturidade, a estação Município do metro de Nápoles, concretizada no final de um longo e complexo processo em conjunto com Eduardo Souto de Moura e, mais tarde, com Tiago Figueiredo, Siza confronta-se com a presença de uma riquíssima estratificação arqueológica de dois milénios, propondo simultaneamente os diferentes níveis de interpretação do património histórico e o projecto contemporâneo, num conjunto de grande complexidade espacial, bem como funcional e de engenharia.

A consciência da sucessão histórica como valor cultural em si mesmo, está profundamente enraizada na cultura contemporânea e conduziu a um novo exercício de projecto e restauro: o palimpsesto como nova forma de fruição do património histórico arquitetónico, em que as diferentes fases e estratificações históricas, mesmo as acidentais, permanecem visíveis, segundo um percurso de valorização que, partindo do nível histórico-científico, investe agora plenamente na esfera estética, condicionando o gosto e as faculdades de apreciação do homem contemporâneo.

A arquitectura contemporânea é, portanto, em alguns casos, simultaneamente objecto e instrumento de interpretação. Uma complexidade que tem um impacto considerável na fenomenologia do processo arquitectónico e artístico.

Numa circunstância análoga, Adalberto Dias, no claustro da catedral de Lisboa – uma arquitectura e um espaço que, desde as suas origens, nunca encontrou uma solução definitiva – não renuncia, com uma boa dose de orgulho cultural, a deixar à vista, no jogo de comparações e cruzamentos de estilos, numa pequena porção, o contributo formal da nossa época.

Em ambos os casos mencionados (em Nápoles e na Sé de Lisboa), o signo contemporâneo não se entrega a invenções bizarras e auto-referenciais, mas dialoga com a história – tanto com os signos em cena como com as referências de memória e afinidade – e reinterpreta-a em formas e técnicas contemporâneas, sem, no entanto, se desviar do sulco ideal que a história traçou no material do edifício.

Mesmo as obras invisíveis, aquelas estão abaixo e dentro das silhuetas históricas e dos vestígios arqueológicos, contribuem, à sua maneira, para definir o contributo da contemporaneidade no jogo das sucessões históricas, deixando a marca do espírito de uma época. Este segundo aspecto do projecto, caracterizado pela expressão contida e pelos gestos moderados que remetem para a austeridade da necessidade técnica, foi possível graças aos conhecimentos de engenharia que puderam ser amplamente apreciados durante a execução das obras mas que, quando terminada, permanecerão visíveis apenas na memória.

O projecto, no seu conjunto, acrescenta uma camada significativa à estratificação histórica, segundo um conceito progressivo de património, de acordo com o sentido etimológico do termo⁷, como algo que cresce e se enriquece com novas aquisições. Não apenas como a preservação do que nos é dado, num cenário que, por mais que o homem se esforce, nunca poderá deixar de ser transitório. E no conjunto de factores que constituem a variável tempo, para além dos factores naturais de durabilidade, da degradação material, das catástrofes, etc., encontramos também o factor humano, com variações culturais, mudanças de moda e gosto, evolução de técnicas, substituição de religiões, guerras e reconquistas.

Quando se trata da recuperação do património histórico, a par da categoria da conservação *tout court*,

a experiência portuguesa mostra-nos como pode ser eficaz, em certos casos, a categoria da reutilização; não só no sentido funcional do termo, mas também no sentido material, o que significa que não se intervém apenas na refuncionalização dos espaços, mas também na reutilização da matéria para reconfigurar espaços e edifícios em novas funcionalidades. Por vezes a conservação e a reutilização coexistem e são complementares, por vezes um dos dois termos sobrepõe-se ao outro tornando-se predominante e caracterizando a intervenção num ou noutro sentido.

Eduardo Souto de Moura define alguns dos seus projectos na presença do antigo – a transformação do convento de Santa Maria do Bouro e da casa do Bom Jesus, por exemplo, mas poderíamos também estender a definição ao Convento das Bernardas em Tavira e a outros dos exemplos mais aclamados de reutilização da arquitectura antiga – não como restauros, mas como exercícios, concebidos e executados a seu critério, de construção nova com pedras existentes.⁸

Nestes casos, os vestígios do passado – ou dos passados, dada a sobreposição e coexistência de diferentes épocas no mesmo edifício – são considerados testemunhos de cultura material, dignos de sobreviver como parte de um tecido que se regenera, parte de um atlas de objectos e técnicas, com todas as suas impurezas e concretizações devidas às circunstâncias que atravessaram. A forma actual reutiliza saberes construtivos de outras épocas, habilidades manuais que podem ainda ser reproduzíveis nos dias de hoje, mas certamente já não de forma corrente, e que por isso adquirem um novo valor estético quando reaplicados em situações alheias à sua natureza e origem.

Em todos os projectos em que justapõe o novo e o antigo, Souto de Moura demonstra a capacidade de criar arquitectura contemporânea com pedras antigas, misturando linguagens, técnicas e materiais. Exprime, deste modo, um uso mais desencantado das formas originais e a possibilidade de as submeter a um efeito de estranheza, onde a filologia se revela inadequada. Nalguns casos, como a Fábrica Robinson em Portalegre, em coautoria com Graça Correia, a mistura de linguagens e técnicas entre o existente e o novo – tema de pesquisa expressiva que não é raro na sua obra – produz uma inversão surpreendente, de tal modo que constrói um auditório ex novo utilizando um léxico compositivo com referências explícitas às construções mecânicas em metal da arquitectura industrial do local abandonado.

Considerar a tarefa de reutilizar o património construído pode assim ser considerado um *modus operandi* da arquitectura contemporânea. Um modo em sintonia com o tema da sustentabilidade e da economia de recursos na arquitectura. Desde que, no entanto, se opere através de um discernimento sábio e laico do valor do próprio património.

A cultura contemporânea parece estar presa num vício entre a consciência hipertrófica do passado e a responsabilidade pelo futuro, numa inquietante elaboração de uma visão para o presente. Provavelmente, em nenhuma época como nesta, o pensamento ocidental desenvolveu um sentido comum tão generalizado de atenção e respeito pelo passado, com uma amplitude de capilaridade até hoje não encontradas, tanto na cultura científica como no sentimento popular. Na arquitectura, propaga-se cada vez mais uma atitude de cautela, senão mesmo de suspeito, na transformação do *status quo* anterior, como se fosse sempre preferível limitar

a tarefa do nosso tempo à manutenção do existente.

Entre o respeito pelo passado e a prudência em relação ao futuro, delinea-se o carácter da condição contemporânea. Neste estado de coisas que se cinge entre a conservação e a parcimónia, é como se vivêssemos num hiato, num limbo inexpressivo. O facto de ter existido arrisca muitas vezes a ser usado como única justificação para a conservação da realidade, uma condensação das razões que a geraram e dos afectos que a mantêm viva. Por vezes, de forma artificial e contra a natureza, como se fosse embalsamada. Corremos o risco de já não podermos conceber a deterioração como um fenómeno natural. Já não conseguimos imaginar outros cenários possíveis, onde a cena encontrou a sua configuração, parece agora imutável ou, pelo menos, mais convincente do que outras possibilidades. Para evitar o risco de entrar numa espécie de afonia prolongada, é necessário, em vez disso, distinguir, ser capaz de classificar a qualidade do existente.

NOTAS

1 COOK, E.T. (1911), *The Life of John Ruskin* [2 vol.], London, G. Allen, vol. I, p. 263.

2 PEREC, G. (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, in "Cause commune", 1 ; trad. It. : PEREC, G. (2011), *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Roma, Voland Editore.

3 ROSSI, A. (1990), *Autobiografia scientifica*, Parma, Pratiche, p. 40.

4 Este facto foi admitido, como um desaire, por Bruno Zevi na sua tentativa de desenvolver um "código anti-

-clássico", formulado em 1973 e, por conseguinte, em estreita conexão cronológica e temática com as reflexões de Quaroni sobre o projecto histórico de Tafuri. Cfr. ZEVI, B. (1973), *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi.

5 "Reconhecemos que vocês modelam um pouco a minha vida, mas eu também modelo um pouco as suas. Me mudam, com as suas presenças no meu destino, mas eu influencio as suas, devolvendo-lhes, no caixão arcano das minhas obras, as suas experiências, revividas por mim." [tradução dos

editores]. Assim escreve Rogers nas páginas de *Domus*, delineando a figura do Anónimo em conversa ideal com a multidão de indivíduos. O do Anónimo é tema chave da segunda metade do século XX, na perspectiva de uma articulação entre arquitectura afirmativa e arquitectura de comentário. Cfr. ROGERS, E.N. (1941), "Confessioni di un Anonimo del XX Secolo. 2° L'Anonimo e la folla", *Domus*, n.º 160, Apr. 1941, p. 59.

6 Discurso lido por Álvaro Siza na cerimónia de atribuição da Laurea Honoris Causa a Távora no IUAV, Ve-

neza 29.4.2003. Publicado em: SIZA, Á. (2019), *oi Textos / Álvaro Siza*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, p. 202.

7 Sobre o conceito de património no seu significado progressivo e evolutivo ver: VOLPE, G. (2015), *Património al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milão, Mondadori Electa.

8 Da memória descritiva do projecto de Santa Maria do Bouro, em: ESPOSITO, A., LEONI, G. (2003; 2ª edição aumentada, 2012), *Eduardo Souto de Moura*, Milano, Electa; edição portuguesa (2003), Barcelona, Gustavo Gili.

There is one expression that stands out in the academic and exhausted terminological battle between the “disciplines” of design (conservation, restoration, reconstruction, design of the “new”) and seems to identify the field of a shared reflection on real practices: “design on the existing”. In the “field” of the “existing”, in the confrontation with its extension — which is infinite both in spatiality and in the punctual complexity and density of places —, different design models operate: pure conservation (the desire to entirely “devour” St. Mark’s Basilica, stone by stone, as in Ruskin’s letter dated June 2, 1852, to his father); the “method” seen as a bridge between restoration and the ex-novo project; the “instinct” and “constants” of Viollet-le-Duc’s construction; the supra-humanist aspiration for the comprehensive transformation of the world, which in the version developed by the historical avant-gardes fuels the heroic era of Modernism; the awareness, in the second half of the 20th century, of the impossibility of “exhausting a place”²; the crisis of the visionary/prophet architect and the new task of an “unrestrained search for things (...) which is also remembrance, but is above all the exterminating aspect of experience that proceeds in an unforeseen way, giving and taking away meaning from each project, event, thing or person”.³

In fact, the existing also includes the pre-existing; it coincides with it, unless in the field of the project we want to reintroduce the anti-historical — or rather, a-historical — concept of the future and the task of inventing the new, the future; a task that disappeared along with the figure of the visionary and prophetic artist in the face of the obvious and inevitable re-presentation of the entire future as a sum of past acts. Thus, by including the pre-existing, the field of the existing collapses the oppositional binomials associated with the project’s temporal dimension (historical/new, old/new, and their intersections), bringing architecture back to contemporaneity, to the stratification and coexistence of multiple presents — i.e., to its own temporal dimension. Long before the end of the last century, the largely historicized languages of the early 20th century accepted their inability to transform themselves into a new generalizable grammar.⁴ Having archaeologized the constructive results of that era — which survive as fragments of future narratives that never became “present”, albeit integrated as fragments still charged with narratives about the future in the chronological palimpsest of the existing —, only by

extreme ideology can we distinguish between a project that deals with the new and one that deals with the old.

Time is the raw material of architecture. And along time, through man’s actions over time, evaluated in the realization and testimony of its material results, the project faces a constant alternation of acts of confirmation and annulment, leading authorship-centric modern culture to progressively emphasize the event (of generation or destruction), thus downplaying everyday life as the subject of the project.

The existing exceeds us; it is altered by the project, but it also alters it.⁵ Existence exceeds our ability to describe and imagine places; it exceeds our memory, be it individual or collective; it exceeds our skills, the knowledge of the generalist architect and the specialist; it challenges us in ways that are much more intriguing than the future, than the many futures that it already contains as potentiality — the Benjaminian “Eingedenken” — and shows us as the past; it allows vision, as the unveiling of the infra-ordinary or as the recomposition of past states into new figures. Matter is the same; time is the same; so there is no solution of continuity between the permanence of the past and its constant and inevitable updating.

Continuity, whether spatial or temporal, requires the design process to abandon representation as a primary tool in favor of a gestural, experiential and bodily dimension. It requires attention to the ritual matrix of places, seen as transcriptions of experience, rather than as images to be preserved.

The designing body travels around the place, becomes familiar with it and recognizes it physically in order to reorganize it, but without ever moving away when designing, observing it closely through the very broad perspective of a direct knowledge of the world that imparts geographical attention — physical and anthropic geography — to the project. All these aspects are fundamental in the process of reorganizing the specifics addressed by the project, as well as a cosmopolitan vision that incorporates languages without unifying them or losing their own specific identity.

The designing body establishes a project of continuity, a spatial and temporal continuity that stems from the act of removing the project from the selective action of representation by introducing knowledge of experiential nature. A continuity of knowledge and practices thus emerges between designer and executor as the first

foundation for abandoning representation: a continuity between political decision and project action, i.e., between the designer and the recipients of the work, with the project being understood as a shared task that brings the relationship between the old and the new into a shared present dimension that dissolves “heritage” categories in processes of sharing memories and practices.

There is no memory without forgetting, as Fernando Távora stressed many times, presenting this concept as a truism, an indisputable axiom. According to him, the supposed objectivity of preservation *tout court* does not exist, because preservation is in itself an act of choice that requires everyone to take an attitude.

By nature and cultural background, he demonstrated a cautious attitude of rational or reasonable interpretation of the present time in an evolving form, in constant movement, so that its meaning would be updated from time to time, placing it in direct and visible relation with what has been and what will be.

In his design approach, Távora’s sentimental instinct and culture pushed him towards philology — whether it was about a place, a city, an author or a building —, which he did not see as a deterministically watertight methodology that trapped the project and led it to unequivocal results, but rather as a reservoir of multiple pieces of information subjected to free processes of selection and recomposition. It was in the philological process of ideally reconstructing the past of a building or place that Távora grounded the reasons for the design in order to project them into a future development. By discerning between the multiple possibilities, he was able to express his creativity. Historical research allowed him to conjecture about the intimate reasons for things and to appropriate them in order to understand the possibilities of a new life, thus demonstrating a remarkable ability to immerse himself into the flow of history emanating from places and buildings. Even in his vicissitudes, he sought the constants that guarantee continuity over time, always finding a way to adapt the artifact to the needs that the circumstance demanded. This is the case with the Costa Convent in Guimarães, the Refoios do Lima Agricultural School, the House of 24 in Porto, and the houses (Covilhã, Briteiros, Pardelhas, Rua Nova, among many others).

Therefore, to think that everything that comes from the past must be unquestionably preserved and passed on without alteration, without the possibility of critical

interpretation, equates to an attitude that is detrimental to the idea of a history that flows constantly and uninterruptedly, of a continuous process of making and unmaking, of memory and forgetting, in which the present time is immersed.

Álvaro Siza is a direct descendant of Távora’s thinking, demonstrating not only the same ability to design in the existing and even to transfigure it through the use of part of that heritage, but also to conserve wisely and at the same time erase and rewrite in the process of memory associated with architecture.

These aspects are patent in several projects, including the Alcino Cardoso House in Moledo do Minho (1971–1973), one of his first projects to come into direct contact with a pre-existing building. This was followed by the restoration of the Moinho do Papel [Paper Mill] in Leiria (2009), and the conversion of the Paraiso Building to house the Católica Porto Business School (1999–2005). In fact, he himself openly declared this in the Laudatio for Távora’s Honorary Doctorate in Venice, calling himself his disciple, thus highlighting the deeper meaning of the House of 24 as the vital and courageous proof of a “continuous construction of Memories of Tomorrow”⁶ in the face of today’s timidity and conformism.

In the mature project of the Municipio subway station in Naples (completed at the end of a long and complex process together with Eduardo Souto de Moura and later with Tiago Figueiredo), Siza was confronted with the presence of a very rich archaeological stratification dating back two millennia, simultaneously proposing the different levels of interpretation of the historical heritage and the contemporary project, in an ensemble that presents great spatial complexity, as well as functional and engineering complexity.

The awareness of historical succession as a cultural value in itself is deeply rooted in contemporary culture and has led to a new design and restoration exercise: the palimpsest as a new form of enjoyment of historical architectural heritage, in which the different historical phases and stratifications — even accidental ones — remain visible, following a path of appreciation that starts from the historical-scientific level and now fully invests in the aesthetic sphere, conditioning the taste and appreciative faculties of contemporary man.

Thus, in some cases, contemporary architecture is both an object and an instrument of interpretation, displaying

a complexity that has a considerable impact on the phenomenology of the architectural and artistic process.

Similarly, in the case of the cloister of the Lisbon Cathedral — an architecture and a space that has never found a definitive solution since its inception —, Adalberto Dias shows a substantial dose of cultural pride and chooses to leave the formal contribution of our time visible (in a small portion) in the game of comparisons and crossings of styles.

In both cases mentioned above, the contemporary sign does not indulge in bizarre, self-referential inventions, but rather dialogues with history — both with the signs on stage and with the references of memory and affinity — and reinterprets it in contemporary forms and techniques, without however deviating from the ideal groove that history has traced in the material of the building.

Even the invisible works, those that lie beneath and within the historical silhouettes and archaeological remains, contribute in their own way to defining the contribution of contemporaneity in the play of historical successions, leaving the mark of the spirit of an era. This second aspect of the project, characterized by restrained expression and moderate gestures that refer to the austerity of technical necessity, was made possible thanks to the engineering expertise that could be widely appreciated during the execution of the works, but which will only remain visible in the memory when they are finished.

Overall, the project adds a significant layer to the historical stratification, according to a progressive concept of heritage, as per the etymological meaning of the term,⁷ as something that grows and enriches itself through new acquisitions — but not just as the preservation of what we have inherited, in a scenario that will never cease to be transitory, no matter how hard man tries. And as part of the natural factors of durability, material degradation, catastrophes, etc., which make up the variable of time, we also find the human factor with all its cultural variations, changes in fashion and taste, evolution of techniques, replacement of religions, wars and reconquests.

When it comes to restoration of historical heritage, the Portuguese experience shows us how the category of reuse can, in certain cases, be effective alongside the category of conservation *tout court*, not only in the functional sense of the term, but also in its material sense — i.e., not only is there intervention in the refunctionalization of spaces, but also in the reuse of matter to reconfigure

spaces and buildings into new functionalities. Conservation and reuse sometimes coexist and are complementary; at other times, one of the terms overlaps the other, becoming predominant and thus characterizing the intervention in a certain sense.

Eduardo Souto de Moura defines some of his projects in the presence of the old not as restorations but as exercises, conceived and executed at his discretion, in new construction with existing stones⁸ — for example, the transformation of the Convent of Santa Maria do Bouro and the House of Bom Jesus —, but we could also extend this definition to the Bernardas Convent in Tavira and some other of the most acclaimed examples of the reuse of old architecture.

In these cases, the vestiges of the past — or of the multiple pasts, given the overlap and coexistence of different eras in the same building — are considered as testimonies of material culture, worthy of surviving as part of a fabric that regenerates itself, as part of an atlas of objects and techniques, with all their impurities and concretizations resulting from successive circumstances. The current form reuses construction knowledge from other eras, manual skills that can still be replicated today, but certainly not in the usual way, thus acquiring a new aesthetic value when they are reapplied in situations alien to their nature and origin.

In all the projects in which Souto de Moura juxtaposes the new and the old, he demonstrates the ability to create contemporary architecture with old stones, mixing languages, techniques and materials. In this way, he expresses a more disenchanting use of original forms and the possibility of subjecting them to an effect of strangeness, where philology proves inadequate. In some cases, such as the Robinson Factory in Portalegre (co-authored with Graça Correia), the mixture of languages and techniques between the existing and the new — the subject of expressive research is not uncommon in his work — produces a surprising inversion, such that he builds an ex novo auditorium using a compositional lexicon featuring explicit references to the mechanical metal constructions of the industrial architecture of the abandoned site.

Reusing built heritage can thus be considered as a *modus operandi* of contemporary architecture, in tune with the theme of sustainability and resource-saving in architecture — as long as it operates through a wise and secular discernment of the value of heritage itself.

Contemporary culture seems to be caught in a vice between hypertrophic awareness of the past and responsibility for the future, in a disquieting elaboration of a vision for the present. Probably at no other time has Western thought developed such a widespread shared sense of attention and respect for the past, with such a degree of implantation not found to date, both in scientific culture and in popular sentiment. Architecture is increasingly propagating an attitude of caution, if not suspicion, in transforming the status quo ante, as if it were always preferable to limit the task of our time to maintaining the existing.

The nature of the contemporary condition is outlined between respect for the past and the necessary

judiciousness towards the future. In this state of affairs caught between conservation and parsimony, it is as if we live in a hiatus, in an inexpressive limbo. The fact that something existed often risks being used as the only justification for preserving reality, in a condensation of the reasons that generated it and the affections that keep it alive — sometimes even artificially and against nature, like an embalmed object. We run the risk of no longer being able to conceive of deterioration as a natural phenomenon. We can no longer imagine other possible scenarios: once the scene has found its configuration, it then seems immutable, or at least more convincing than other possibilities. To avoid the risk of a prolonged aponia of sorts, it is necessary instead to distinguish, to be able to classify the quality of what exists.

NOTES

1 COOK, E.T. (1911), *The Life of John Ruskin* [2 vol.], London, G. Allen, vol. I, p. 263

2 PEREC, G. (1975), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, in "Cause commune", 1; transl. it. : PEREC, G. (2011), *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Rome, Voland Editore.

3 ROSSI, A. (1990), *Autobiografia scientifica*, Parma, Pratiche, p. 40

4 This fact was admitted as a failure by Bruno Zevi in his attempt to develop an

"anti-classical code", as he formulated it in 1973, in close chronological and thematic connection with Quaroni's reflections on Trafur's historical project. Cfr. ZEVI, B. (1973), *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Einaudi.

5 "We recognize that it shapes my life a little, but I also shape it a little. It changes me with its presence in my destiny, but I also influence its, giving it back – in the framework of my works – its experiences, relived by me." So writes Rogers in the pages of DOMUS,

outlining the figure of the Nameless, a key theme of the second half of the 20th century, from the perspective of an articulation between affirmative architecture and commentary architecture". Cfr. ROGERS, E.N. (1941), "Confessioni di un Anonimo del XX Secolo. 2° L'Anonimo e la folla", *Domus*, no. 160, apr. 1941, p. 59.

6 Speech read by Álvaro Siza at the ceremony to award Távora the Laurea Honoris Causa at IUAV, Venice, April 29, 2003. Published in: SIZA, A. (2019), *Textos 01, 01 Textos / Álvaro*

Siza, Lisbon, Parceria A. M. Pereira, p. 202.

7 On the concept of heritage in its progressive and evolving meaning, see: VOLPE, G. (2015), *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milan, Mondadori Electa.

8 From the description of the Santa Maria do Bouro project, in: ESPOSITO, A., LEONI, G. (2003; 2nd extended edition, 2012), *Eduardo Souto de Moura*, Milan, Electa; Portuguese edition (2003), Barcelona, Gustavo Gili.