



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Espacios para el arte: vinculación entre la obra de arte
contemporánea y la arquitectura.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Cerdá Navarro, Lluna

Tutor/a: Meri de la Maza, Ricardo Manuel

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Espacios para el arte: vinculación entre la obra de arte contemporánea y la arquitectura.

Cerdà Navarro, Lluna



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Espacios para el arte: vinculación entre la obra de arte contemporánea y la arquitectura.

Cerdà Navarro, Lluna

Trabajo Fin de Grado

Tutor: Meri de la Maza, Ricardo Manuel

Universitat Politècnica de València

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Grado en Fundamentos de la Arquitectura. Curso 2022-2023

A Naia.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen	09
Presentación y motivación	
Los espacios para el arte y el arte para los espacios	15
Arte contemporáneo y arquitectura: percepción y experiencia en los museos	21
Metodología y objetivos	24
Álvaro Siza	
Fundación Iberê Camargo	
Introducción	31
Seis determinantes de la arquitectura	43
Expresión arquitectónica	50
Experiencia	54
Conclusión	60
Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso	
Introducción	65
Seis determinantes de la arquitectura	77
Expresión arquitectónica	88
Experiencia	92
Conclusión	102
Eduardo Souto de Moura	
Casa das Histórias Paula Rêgo	
Introducción	109
Seis determinantes de la arquitectura	119
Expresión arquitectónica	128
Experiencia	132
Conclusión	138
Epílogo	141
Anexos:	
Objetivos del desarrollo sostenible	144
Bibliografía, referencias a figuras y diagramas y notas.	146

RESUMEN

El arte y la arquitectura conforman dos formas de expresión que comparten espacio físico en galerías y museos. Entendiendo estas como punto de unión, se pretende identificar la influencia que ejerce una sobre otra y cómo se logra la armonía entre ambas en los espacios expositivos.

Investigamos desde un punto de vista proyectual la relación que existe entre una obra artística determinada y el espacio diseñado para esta. Analizamos una serie de museos que fueron proyectados para albergar la obra de un artista en concreto e investigamos cómo se enfrenta el arquitecto a diseñar estos espacios en términos de forma, espacialidad, percepción, experiencia, implicaciones compositivas y estrategias del diseño arquitectónico contemporáneo. Considerando que en estos edificios se establece un diálogo entre artista y arquitecto pretendemos descubrir los detalles que permiten que los espacios entren en sintonía con la obra. Será fundamental realizar una revisión crítica de expresión arquitectónica, cualidades espaciales y experiencia estética entendiendo estos edificios como el resultado de la intencionalidad proyectual del arquitecto y las necesidades de alojar una determinada obra pictórica.

En definitiva, la finalidad de este trabajo es analizar y plasmar el exhaustivo rigor con el que el arquitecto consigue reencontrar espacio y objeto artístico creando una dialéctica entre arte moderno y arquitectura contemporánea. Exponemos la arquitectura como espacio destinado a albergar la obra, el arte como objeto para el que se configuran su forma, sus recorridos, su organización... y la fotografía como medio para transmitir la interacción que existe entre ellos, los ojos que nos permiten conocer los modos de ver, percibir y experimentar ese arte a través de la mirada del usuario.

Arquitectura, arte contemporáneo, fotografía, diálogo, proceso de diseño, intencionalidad, expresión arquitectónica, cualidades espaciales, experiencia estética.

RESUM

L'art i l'arquitectura conformen dues formes d'expressió que comparteixen espai físic en galeries i museus. Entenent aquestes com a punt d'unió, es pretén identificar la influència que exerceix l'una sobre l'altra i com s'aconsegueix l'harmonia entre totes dues en els espais expositius.

Investiguem des d'un punt de vista projectual la relació que existeix entre una obra artística determinada i l'espai dissenyat per a aquesta. Analitzem una sèrie de museus que van ser projectats per a albergar l'obra d'un artista en concret i investiguem com s'enfronta l'arquitecte a dissenyar aquests espais en termes de forma, espacialitat, percepció, experiència, implicacions compositives i estratègies del disseny arquitectònic contemporani. Considerant que en aquests edificis s'estableix un diàleg entre artista i arquitecte pretenem descobrir els detalls que permeten que els espais entren en sintonia amb l'obra. Serà fonamental realitzar una revisió crítica d'expressió arquitectònica, qualitats espacials i experiència estètica entenent aquests edificis com el resultat de la intencionalitat projectual de l'arquitecte i les necessitats d'allotjar una determinada obra pictòrica.

En definitiva, la finalitat d'aquest treball és analitzar i plasmar l'exhaustiu rigor amb el qual l'arquitecte aconsegueix retrobar espai i objecte artístic creant una dialèctica entre art modern i arquitectura contemporània. Exposem l'arquitectura com a espai destinat a allotjar l'obra, l'art com a objecte per al qual es configuren la seua forma, els seus recorreguts, la seua organització... i la fotografia com a mitjà per a transmetre la interacció que existeix entre ells, els ulls que ens permeten conèixer les maneres de veure, percebre i experimentar aquest art a través de la mirada de l'usuari.

Arquitectura, art contemporani, fotografia, diàleg, procés de disseny, intencionalitat, expressió arquitectònica, qualitats espacials, experiència estètica.

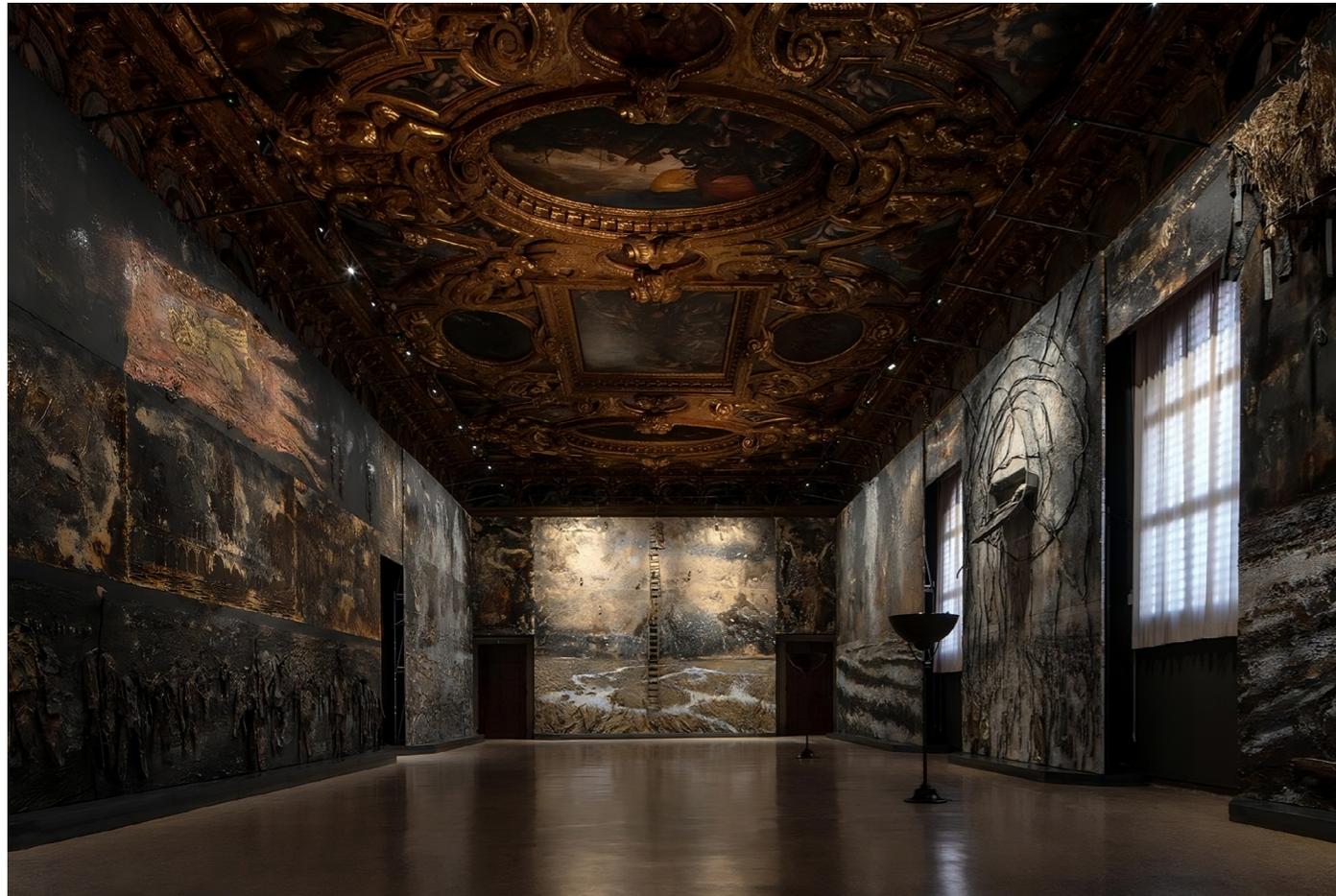
ABSTRACT

Art and architecture are two ways of expression that share physical space in galleries and museums. Understanding them as a point of union, we intend to identify the influence exerted by one on the other and how harmony between the two is achieved in exhibition spaces.

From a design point of view, we investigate the relationship between a given artistic work and the space designed for it. We analyze a serie of museums that were designed to host the work of a particular artist and study how the architect approaches the design of these building in terms of form, space, perception, experience, compositional implications and strategies of contemporary architectural design. Considering that in these buildings there is a dialogue between artist and architect we intend to discover the details that allow the spaces and artworks to achieve harmony. It will be essential to carry out a critical review of architectural expression, heterotopias of space and aesthetic experience, understanding these buildings as the result of the architect's design intention and the need to host a particular pictorial work.

To sum up, the purpose of this research work is to analyze and capture the exhaustive rigor with which the architect manages to reencounter space and artwork creating a dialectic between modern art and contemporary architecture. We expose the architecture as a space designed to keep the artworks, the art as an object for which its form, its routes, its organization... are configured, and photography as a way to communicate the interaction that exists between them, the eyes that allow us to appreciate the ways of seeing, perceiving and experiencing that art through the eyes of the end-user.

Architecture, contemporary art, photography, dialogue, design process, intentionality, architectural expression, spatial qualities, aesthetic experience



PRESENTACIÓN Y MOTIVACIÓN _los espacios para el arte y el arte para los espacios

La relación entre arte contemporáneo y arquitectura en los espacios expositivos puede establecerse de distintas formas que dan lugar a distintos tipos de interacción. En los espacios expositivos de exhibiciones temporales es el arte el que se adapta a unos espacios predeterminados. Es decir, las obras son las que encajan en un "molde" que pueden o no establecer un diálogo con el edificio. Sin embargo, la relación entre arquitectura y arte puede ir mucho más allá.

Las primeras reflexiones sobre este tema surgen en Venecia visitando el trabajo del pintor alemán Anselm Kiefer en la Sala dello Scrutinio en el Palazzo Ducale durante la 59a Biennale di Venezia. El conjunto del artista lleva el nombre de *"Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce"*, título tomado de los escritos del filósofo veneciano Andrea Emo y que conmemoran el devastador incendio de Venecia en 1577.

Se trata de un conjunto de pinturas realizado entre 2020 y 2021 y que fueron creadas para exponerse en el espacio de la Sala dello Scrutinio. Los lienzos cubrieron la sala de suelo a techo tapando provisionalmente las pinturas existentes en las paredes y dejando libres las del techo. Más que lienzos, se trata de una estructura montada adaptándose a las medidas

exactas de la Sala dello Scrutinio y que oculta temporalmente las pinturas de Jacopo Tintoretto, Palma il Giovane y Andrea Vicentino, los artistas que fueron convocados por el Senado veneciano para recuperar el esplendor de los salones del Palazzo tras el catastrófico incendio de 1577. Todas las pinturas de las paredes quedaron ocultas, sin embargo, se dejaron vistas las tres pinturas del techo. La obra de Kiefer se acopla a las pinturas del techo formando un continuo entre el pasado y el presente. Esta intervención invita a reflexionar sobre el destino inevitable del tiempo, la anulación del pasado, representada por las pinturas ocultas, y sobre lo efímero en el arte.

Además de estas cuestiones, mi interés por esta obra de Kiefer se encuentra en la relación que se establece con el edificio. El artista dialoga adaptándose y contraponiéndose a este espacio del siglo XVI. La obra es capaz de adaptarse a las dimensiones de la Sala dello Scrutinio con lienzos monumentales, algunos con hasta nueve metros de largo. El tema de la obra de Kiefer es el mismo que en las pinturas antiguas que oculta, demostrando la capacidad del arte actual para promover la reflexión sobre asuntos universales y filosóficos a partir de los acontecimientos de la historia.

Figura 1. Intervención de Kiefer para el Palazzo Ducale en la Sala dello Scrutinio. Fotografía: Georges Poncet.

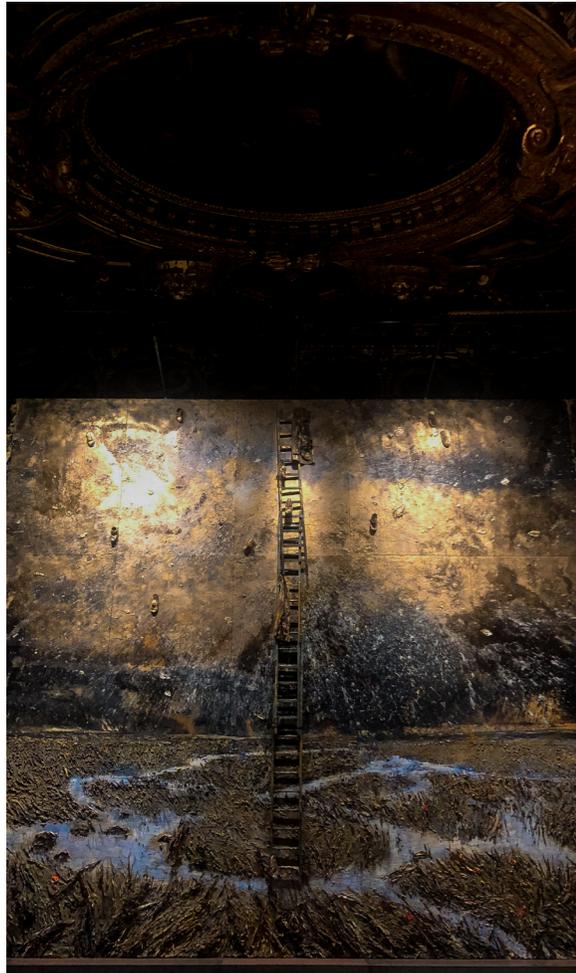


Figura 2. Kiefer en la Sala dello Scrutinio. Imagen de la autora.

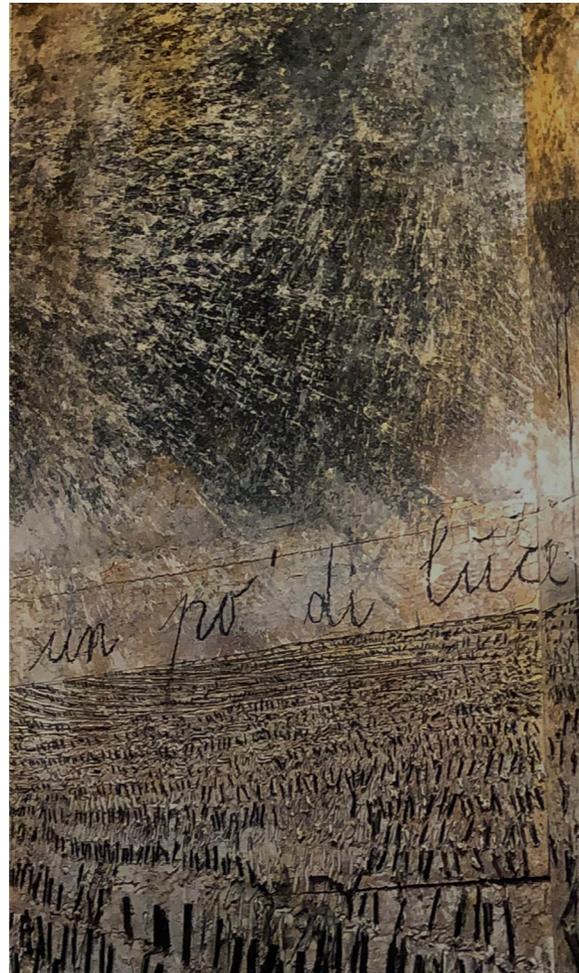


Figura 3. Kiefer en la antesala a la Sala dello Scrutinio. Imagen de la autora.

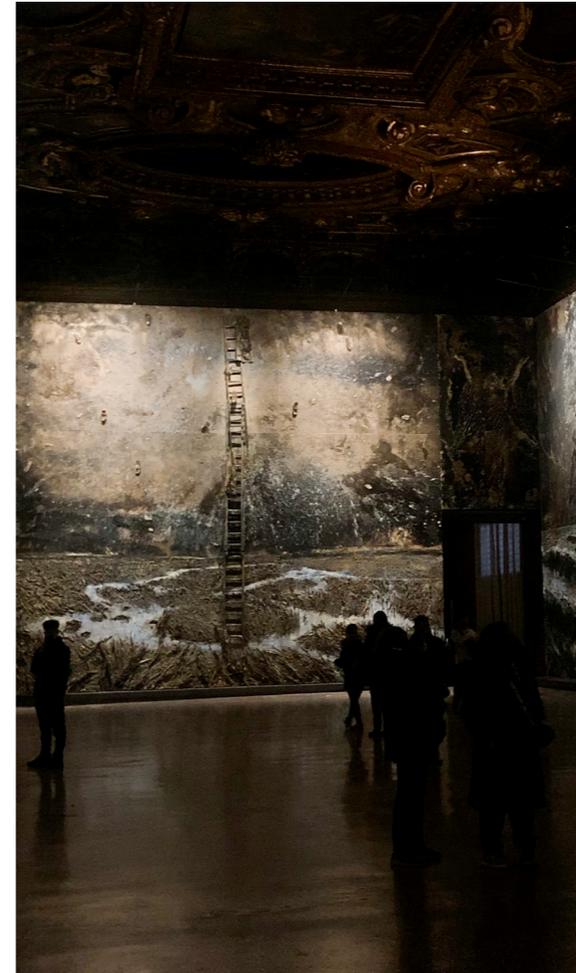


Figura 4. Kiefer en la Sala dello Scrutinio. Imagen de la autora.

En conclusión, se establece por una parte el diálogo y la adaptación del arte contemporáneo a este espacio. Y, por otro lado, el contraste entre un arte neoespressionista y un espacio del siglo XVI marcado por la riqueza ornamental e iconográfica de la época.

Kiefer como artista contemporáneo es capaz de crear una obra que dialoga con el Palazzo Ducale que el mismo describe como "un capolavoro dell'architettura gotica e diversi strati (Rinascimento, Manierismo...) che si integrano tutti insieme."¹ Esta adaptación del artista adopta los diferentes estratos de la historia del Palazzo Ducale y explica: "Sarebbe interessante sentire come reagisci a quest'architettura e a questa stratificazione. Il lavoro assorbe anche questi strati"¹.

Esta adaptación total del artista a los espacios del Palazzo Ducale no solo en forma y dimensiones, sino también a su historia y estratos artísticos, nos lleva a cuestionarnos cómo desde la arquitectura somos capaces de diseñar espacios dignos para las obras de arte que se pretende exhibir. Perteneciendo arte y arquitectura a movimientos artísticos y épocas muy diferentes, en esta intervención Kiefer logra una armonía visual, además de establecer nuevas reflexiones a través de su obra sobre un espacio como la Sala dello Scrutinio, con un pasado e historia consistentes.

En la misma línea, destaca la obra de Miquel Barceló para la Catedral de Mallorca. El artista realiza una intervención en la Capilla de Sant Pere: una obra contemporánea en cerámica que recubre parte de las paredes y el techo de la capilla.

La obra representa un mar de formas orgánicas y criaturas marinas, creando una experiencia visual y sensorial única que contrasta con la arquitectura gótica de la catedral. "Después de la medición milimétrica de la capilla se reconstruyó esta en el lugar de trabajo de manera que el artista no olvidó en ningún momento la magnitud de la obra a la que se enfrentaba"².

Aunque en muchos casos esta obra ha sido criticada por el contraste que crea en el espacio religioso, es un claro ejemplo de adaptación del artista a un lugar formal y espiritualmente, volcándose el artista plenamente en el trabajo y poseyendo una profunda cultura iconográfica religiosa necesaria para la realización de esta intervención. El proyecto de Barceló cubre toda la capilla (veinticinco metros de alto, ocho de ancho y doce de profundidad) con diversos motivos relacionados con el capítulo sexto del Evangelio de San Juan: la multiplicidad de los panes y los peces, con el consiguiente discurso sobre el pan de vida. La capilla está destinada a la reserva y oración del Santísimo Sacramento.

Un artista que es capaz de crear una segunda y gigantesca piel de cerámica para cubrir una capilla del siglo XVII, hace resurgir las reflexiones sobre los espacios expositivos y la adaptación de la arquitectura a las obras expuestas.

Tomamos estas dos intervenciones de colosales dimensiones como referencia sobre cómo interaccionan arquitectura y arte en espacios que ni siquiera han sido pensados para la exhibición. La interacción entre Kiefer y el Palazzo Ducale y Miquel Barceló y la Catedral de Mallorca sugieren preguntas relacionadas con los espacios expositivos que se diseñan para albergar una obra artística.

En el discurso de este proyecto nos centramos en los museos que exhiben a un artista en concreto, con una trayectoria consistente. Nos cuestionamos si el arquitecto es capaz de revalorizar la obra expuesta, darle un nuevo sentido y enriquecer con ello la experiencia del usuario. El arquitecto no solo debe ser capaz de crear un recinto donde colocar las obras, también debe responder a una serie de aspectos relacionados con el arte expuesto, el dialogo con el artista y su trayectoria, un recorrido que permita la comprensión de la obra y las cualidades espaciales necesarias para enriquecer la experiencia del visitante.

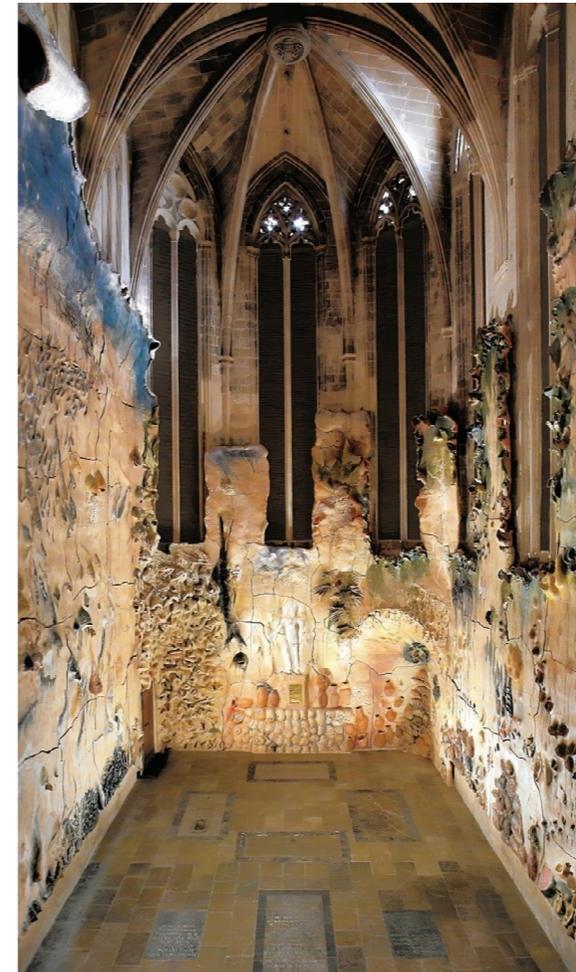


Figura 5. Intervención Barceló en Capilla de Sant Pere. Fotografía: Agustí Torres.

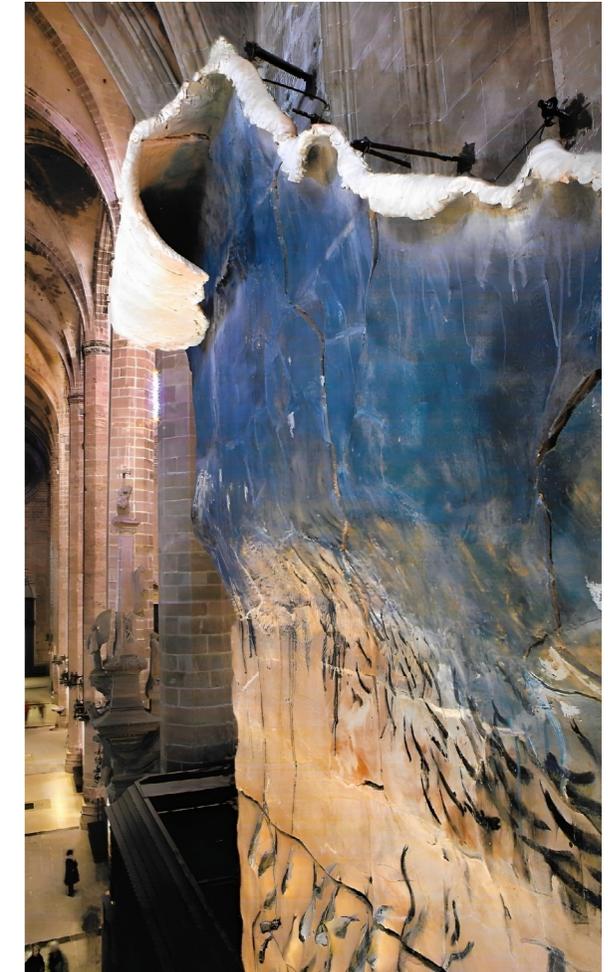


Figura 6. Vista de la nave lateral de la capilla. Fotografía: Agustí Torres.

_arte contemporáneo y arquitectura: percepción y experiencia en los museos

Los museos, según la mitología griega *museion* (o *musaeum* en latín), nace como la *casa de las musas*, las deidades que personificaban las artes y las ciencias. A nosotros nos interesan para este proyecto las *casas del arte contemporáneo*, y más en concreto, las *casas de Iberê Camargo, Nadir Afonso y Paula Rêgo*.

Nos situamos en un ámbito entre arquitectura, arte y fotografía donde aparece el arte como protagonista, la arquitectura como escenario y la fotografía como medio de comunicación. Nos interesa la interacción entre obra de arte y arquitectura. La fotografía en este contexto es la forma de comunicar. En "*Modos de ver*" John Berger expone: "Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. [...] Toda imagen encarna un modo de ver e incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles"³. Es interesante como el ojo del fotógrafo puede captar la esencia de un museo para transmitir, más que con las palabras, la percepción y la experiencia de los espacios junto con las obras que exponen. Y el mismo autor comenta: "Ahora he enfatizado en las maneras

en que la reproducción hace ambiguo el sentido de las obras de arte. Esto no es tan negativo como suena si sabemos interpretarlo. Lo que significa es que la reproducción de las obras de arte a través de la fotografía puede ser usada por cualquiera para sus propios propósitos. Las imágenes se pueden usar como palabras, podemos hablar con ellas"⁴. Por tanto, podemos concluir con que la fotografía permite conectar y contar como es la fusión entre la experiencia arquitectónica y la experiencia pictórica.

En concordancia con esto, Susan Sontag escribe de manera muy sugerente como el uso de las cámaras nos sirven para capturar imágenes seleccionadas como "apuntes" para nuestro análisis y como formas de comunicar. "Aún los virtuosos de la imagen noble como Alfred Stieglitz y Paul Strand, al componer fotografías vigorosas e inolvidables un decenio tras otro, buscan ante todo mostrar algo «allá fuera», al igual que el dueño de una Polaroid para quien las fotografías son un medio práctico y rápido de tomar apuntes o el entusiasta del obturador que con una Brownie hace instantáneas como recuerdos de su vida cotidiana. Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, una fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva

03. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), 6.

04. John Berger, "Modos de ver 1: Aspectos Psicológicos". 21:10. Vídeo de YouTube. Publicado el 29 noviembre de 2021.

selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad⁵.

En este contexto entre fotografía y experiencia la misma autora nos ilustra la importancia de la claridad en el mensaje de la obra de arte y escribe: "Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, oír más, a sentir más. [...] Nuestra misión consiste en reducir el contenido a modo de poder ver en detalle el objeto"⁶. La artista se refiere a la necesidad de apreciar el arte en su forma pura y experimentarlo de manera más directa, sensorial y emocional, en lugar de abrumar las obras con excesivas interpretaciones y análisis. Sontag busca restaurar la conexión directa entre el espectador y la obra. Expone el arte como manifestación del pensamiento y la sensibilidad del artista, apreciar el estilo es apreciar la voz única de ese creador. En conexión con este discurso, en nuestro análisis buscamos realizar una lectura del artista y encontrar su "voz única" para conectarlo con el espacio arquitectónico y con el espectador que recorre la obra y que sí sabe "mirar más, sentir más y escuchar más". El análisis sensorial busca descubrir como es la fenomenología en los museos que analizamos. Las fotografías son nuestra

forma de recorrer estos museos, de teletransportarnos a ellos, y las tratamos como "estrechas diapositivas selectivas". Estas "estrechas diapositivas" se seleccionan estratégicamente de los espacios y de la experiencia y percepción en ellos. La luz, la espacialidad, la geometría y las alturas serán claves en la configuración de estos escenarios. Estas atmósferas se preparan en sintonía con los artistas y están dispuestos a satisfacer las necesidades de la obra de arte contemporánea. De nuevo encontramos referencias de lo que estos "escenarios" significan situándonos fuera de los espacios dedicados a la exposición. Para entender la necesidad de creación de ambientes para albergar una obra importante encontramos un ejemplo en la arquitectura de Alvar Aalto en Finlandia. Fernand Léger pintó su obra "Composición" (1950) encargada por Alvar Aalto para colgarse en el Ayuntamiento de Säynätsalo en Finlandia. Alvar Aalto, arquitecto que proyectó el complejo de edificios multifuncionales, diseñó todo un escenario para la obra que iba a ubicarse en el Salón Mayor del Ayuntamiento. Aalto proyectó en la pared frontal del Salón Mayor una ventana de dimensiones similares a la obra de Léger que alumbraba oblicuamente. Este hueco no era estrictamente necesario ni en la composición de fachada ni en el interior. Es una ventana diseñada con el único propósito de alumbrar la obra, una ventana para iluminar un Fernand Léger.

05. Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. 2a ed. (Madrid: Alfaguara, 2006), 19.

06. Susan Sontag. *Contra la interpretación* (Madrid: Santillana, 1996), 27.

Figura 7. Ventana de Alvar Aalto y "Composición" de Fernand Léger.



METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Analizamos una serie de museos destinados a un único artista con la finalidad de descubrir la relación que existe entre el arquitecto y el autor de la obra que se exhibe. Para este análisis, realizamos un acercamiento a los museos siguiendo los conceptos teóricos de Paul Rudolph y tras esto, un análisis basado en la expresión arquitectónica. Por último, estudiamos la percepción y la experiencia en los museos. Finalizamos con una conclusión a modo de síntesis de cada museo que se suma a una reflexión final donde se aborda la perspectiva obtenida tras el análisis de los museos.

En su teoría Rudolph afirma que la mayoría de los problemas de la arquitectura contemporánea tienen su origen en el funcionalismo como único determinante de la forma. Defiende que se puede lograr un mejor diseño arquitectónico siguiendo seis factores y escribe para la "Architectural Record": "Existen como mínimo seis determinantes de la forma arquitectónica y su valor varía con cada problema concreto, cada uno de estos determinantes es importante, cada uno debe tomarse en consideración"⁷. Estos seis factores son nuestras herramientas para el análisis, entendiendo que los edificios que analizamos responden a la complejidad proyectual que Rudolph menciona. Consideramos esta guía atemporal, pero tenemos en cuenta

algunos aspectos de actualidad como la sostenibilidad o las preocupaciones sociales, que no están presentes en esta teoría, y que tratamos en el apartado de los objetivos de desarrollo sostenible.

A través de estos seis determinantes buscamos entender cómo los arquitectos consiguen diseñar el edificio tomando como punto de partida factores como el lugar y las obras que estos museos albergan. La combinación de los seis logra explicar la complejidad del edificio. El primero de estos determinantes es el entorno y establece la forma y la geometría principal del edificio. Es el punto de partida del diseño, y es decisivo para satisfacer las necesidades. El segundo de ellos es la función y en los edificios que analizamos está muy vinculado a la forma. La apariencia de los museos se une a su función de exhibir. El edificio y sus formas pasan a formar parte de la exposición. La tercera está relacionada con el clima, el paisaje y la luz natural de la región. Analizamos las salas de exposición y cómo es su relación con el paisaje. En algunos casos, como en los museos de Álvaro Siza, aprovechando la luz natural a través de ventanas y claraboyas; y en otros casos, como en el museo de Souto de Moura, siendo inexistentes las ventanas por motivos que más adelante abordamos.

La materialidad es otro de los seis factores. Estudiaremos las decisiones de los arquitectos en la elección de materiales y la interacción con los artistas a través de estos. La quinta tiene que ver con el confort, una de las preocupaciones esenciales de la arquitectura. Al referirnos a un museo, las exigencias psicológicas son más que el logro del bienestar de los usuarios, la calidad espacial que alcanza el edificio. Se refiere a la sensación y el resultado del espacio arquitectónico y cómo lo experimentan las personas.

El último de los seis determinantes, y el más importante, es el "zeitgeist" (o "espíritu de los tiempos"). Es originalmente una expresión del idioma alemán que significa "el espíritu" ("geist") del "tiempo" ("zeit"). Está relacionado con la cuestión que queremos estudiar y nos permite descubrir cuáles son las intenciones de los proyectistas y su conexión con el clima intelectual y cultural de una era.

Estos seis determinantes de la forma arquitectónica influyen en el diseño y la configuración de los edificios. Será necesario analizarlos para lograr entender cómo se configuran los espacios expositivos y mantienen una relación directa con el artista del cual albergan las obras. Este análisis vendrá

acompañado de dibujos y esquemas de elaboración propia que son de ayuda para la visión de conjunto y nos permite comparar los museos analizados.

Tras este primer acercamiento a la obra, procedemos a analizar aspectos relacionados con la expresión arquitectónica donde conectamos la forma y el diseño del edificio con la herencia arquitectónica, referencias e influencias. El edificio se vincula con la memoria y con la tradición arquitectónica del lugar.

Seguidamente, realizamos el análisis de la experiencia estética y la percepción sensorial a través del dibujo y la fotografía que nos permiten conocer la experiencia en el museo, estipulada por el arquitecto en muchas ocasiones, y descubrir como el edificio nos guía a través de las obras que se exponen.

El análisis de cada museo finaliza con una conclusión que unida al resto permite ver las particularidades de cada uno y alcanzar nuestro objetivo final, entender cómo cada arquitecto logra comunicarse y dialogar con el artista para el que diseñan y cómo estos espacios fluyen guiando al usuario a través de las obras y creando una experiencia enriquecida que surge de la interacción entre arquitectura y obra, entre arquitecto y artista.



Figura 8. Álvaro Siza. Fotografía: Fernando Guerra.

sobre ÁLVARO SIZA

Álvaro Siza nace en Matosinhos, Portugal, en 1933. Estudia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto y tras terminar sus estudios empieza a colaborar con Fernando Távora.

A lo largo de más de seis décadas de carrera, ha dejado un legado importante para la arquitectura, tanto a través de sus obras como de su labor docente. Su producción arquitectónica es extensa y se reparte por toda la geografía mundial. Esta trayectoria ha sido galardonada en diversas ocasiones con premios tan importantes como el Premio Pritzker, el Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea, la Medalla de Oro de la Arquitectura y la Medalla de Oro de la Fundación Alvar Aalto, el Praemium Imperiale, el León de Oro de la Biennale di Venezia, así como la Royal Gold Medal del RIBA.

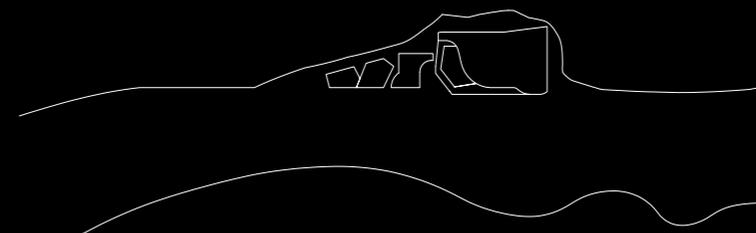
La arquitectura de Siza destaca por una serie de elementos: la permanente relación con el lugar, tanto física como social, la marcada atemporalidad, la precisión, el uso de la tradición innovada en las técnicas constructivas, el manejo de la luz y la

escala humana... Es considerado uno de los últimos grandes maestros de la disciplina, su influencia perdura y su legado continúa inspirando a las generaciones futuras de arquitectos.

Entre la producción de Álvaro Siza existen numerosos museos: *Centro Galego de Arte Contemporáneo* (Santiago de Compostela, 1993), *el Museo de Arte Contemporáneo de Serralves* (Oporto, Portugal, 1999), *Museo Iberê Camargo* (Porto Alegre, Brasil, 2007), *Mimesis Museum* (Paju Book City, Corea del Sur, 2009), *Centro de Arte y Arquitectura Flotante* (Kunshan, China, 2012), *Museo Internacional de Escultura Contemporánea y la rehabilitación del Museo Municipal Abade Pedros* (Santo Tirso, Portugal, 2012), *Museo Nadir Afonso* (Chaves, Portugal, 2015), *Museo de Educación Artística de Huamao* (Ningbo, China, 2020).

El objetivo de este trabajo es analizar los museos que fueron diseñados para albergar la obra de un artista en concreto y, por tanto, son de nuestro interés los museos de Ibêre Camargo y el de Nadir Afonso.

FUNDACIÓN IBERÉ CAMARGO



INTRODUCCIÓN

sobre IBERÊ CAMARGO

Iberê Camargo (1914-1994), nacido en Restinga Seca, en el estado de Río Grande do Sul, fue un reconocido pintor, grabador y dibujante brasileño. Inicia sus estudios en 1928 con Frederico Lobe y Salvador Parlagreco (1871-1953) en la Escuela de Artes y Oficios en Santa Maria, Rio Grande do Sul. Su obra abarca diversos temas, desde retratos hasta paisajes, y se caracteriza por el uso de una paleta oscura y una técnica gestual y expresiva. Para entender el conjunto de su obra, cabe analizar su trayectoria.

Camargo inició su carrera artística con retratos y pinturas de paisajes rurales y más tarde, también urbanos. En 1958 aparece una tendencia al oscurecimiento en sus obras. Seguidamente, su obra pasa a interesarse por la disposición de objetos en la naturaleza muerta. Su paleta se vuelve más oscura con una tendencia a los tonos azulados y violetas. Es en este momento cuando un objeto utilizado por Iberê como juguete en su infancia se apodera de sus lienzos: el carrito. En un primer momento aparecen de forma figurativa pero poco a poco, esos cuerpos pierden su forma representativa y se convierten en espesas formas de tinta. Esto marca el inicio de su trabajo abstracto, siendo en primer lugar una abstracción informal marcada por aspecto gestual característico de su obra

de la década de 1960, conocidas como *Núcleos, Estruturas e Desdobramentos*.

En la década de 1970 en su obra se muestran signos y figuras reconocibles entre las pinceladas gruesas de colores indefinidos de su pintura. Esto anticipa la vuelta a la figuración de 1980 que se caracteriza por un tono dramático y la representación de figuras humanas que conviven en grandes lienzos entre carretes y cubos.

Iberê Camargo siempre tuvo una preocupación personal por la preservación de su obra como la máxima expresión de su vida. Desde sus inicios, el artista tenía la inquietud de resguardar un conjunto de su producción, conservando cuadernos y dibujos donde incluía información sobre cada pintura producida. En la década de 1950, junto con el apoyo de su esposa Maria Coussirat Camargo, comenzó a registrar debidamente su trayectoria y la conservación de sus obras.

Maria continuó con la catalogación y conservación de documentos después de la muerte de Camargo en 1994 y posteriormente realizó la donación del acervo conservado creando la Fundación Iberê.



sobre la obra de IBERÊ CAMARGO y cómo albergarla

Iberê Camargo destaca en su producción por la obra expresionista abstracta y es uno de los mayores exponentes de este movimiento en Brasil. Su obra se caracteriza por las pinturas espesas y sombrías con fondos negros, textura, rugosidad y relieve, pero con composiciones dinámicas y sin abandonar el color.

“Uno tiene la sensación de que el cuadro se completó allí, en ese mismo momento. La pintura aún aparece húmeda, el gesto vibra, el color palpita entre negros y violetas. Muy cerca del cuadro, por tanto, lo que se siente es la pura materialidad del cuadro. Luego, a lo lejos, los planos se abren y las formas se organizan, apareciendo, como consecuencia, figuras misteriosas, fantasmas amenazantes”⁰⁸. Esto es lo que transmiten sus lienzos de la década de 1960, dinamismo y tensión están presentes en estas obras de la mano de las figuras oscuras y las líneas negras.

Esta herencia artística es fruto de la influencia de sus maestros. Iberê, no contento con los academicismos que se enseñaban en las escuelas de Bellas Artes, aprendió en las clases de dibujo de Guignard y de sus maestros en Europa. En 1948 viaja

a Italia y toma clases de pintura con Giorgio de Chirico y de grabado con Petrucci. La influencia de Giorgio de Chirico y su pintura metafísica es evidente en la obra de Camargo con el simbolismo. El año siguiente, en 1949, Camargo se traslada a Francia donde será alumno del post-cubista André Lhote. Lhote, como cubista analítico principalmente y cubista sintético de segunda, influencia a Camargo en la comprensión de los valores pictóricos, si bien no tanto en su producción. Lhote le enseñó las identidades de la mezcla del color y del valor del ritmo y en definitiva, de todos los elementos del lenguaje pictórico de todas las épocas. Esta visión será sustancial en la obra y trayectoria de Camargo.

La pintura de Camargo lo une directamente con otros artistas del siglo XX. Iberê no necesita romper con el pasado para innovar y en sus obras figuración y abstracción se funden: “En Iberê, el arte abstracto es figurativo y su figura es abstracta”⁰⁹. Este hecho le acerca a la producción de ciertos artistas contemporáneos como Francis Bacon y Willem de Kooning. “Estos dos artistas bien ejemplifican lo poco que importa hoy la presencia o no del elemento figurativo, siendo que el primero hizo la figura su motivo y el segundo hizo del motivo la figura”⁰⁹.

08. Federico Morais. *Abstracción informal. Los caminos del arte brasileño*. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986. p.161.

09. Laura Gomes de Castilhos, *Los carretes en la obra de Iberê Camargo: la creación de la imagen y su trayectoria* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997), 228-229.

Figura 9. *Carretel azul*, óleo sobre madera, 1981.

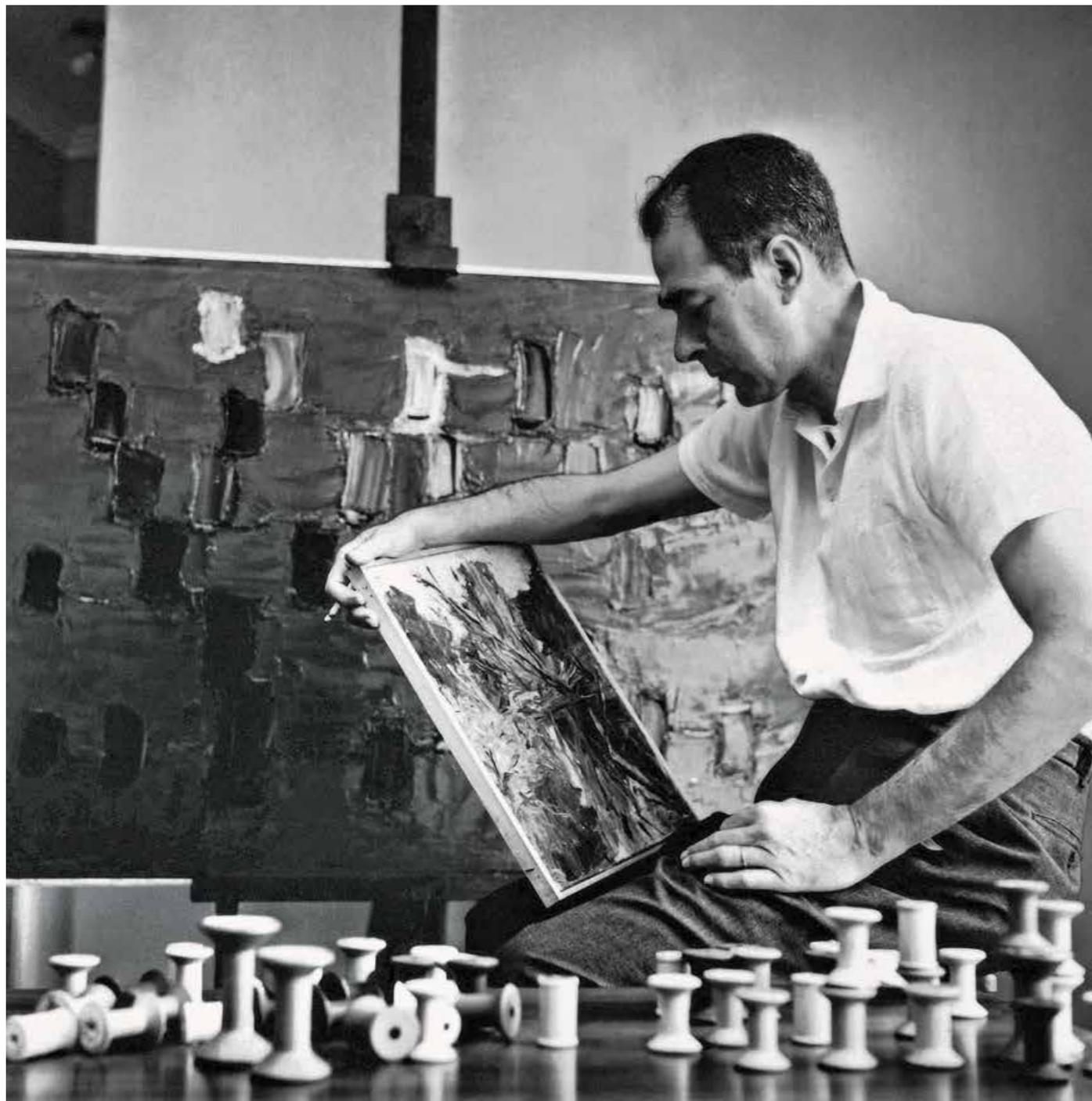


Figura 10. Iberê Camargo y los carretes.

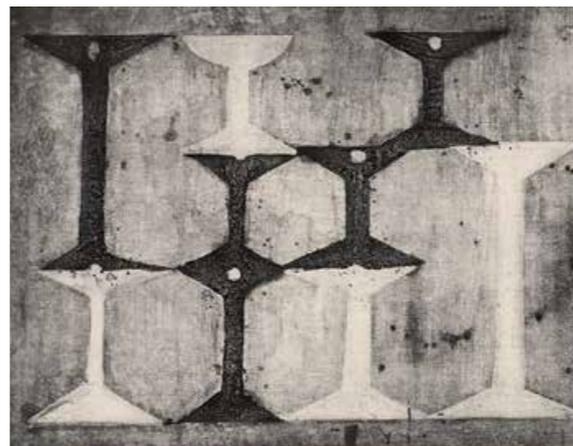


Figura 11. Carretéis, aguatinata, barniz blando y relieve, 1959.



Figura 12. Sin título, óleo sobre papel, 1959.



Figura 13. Signos III, óleo sobre lienzo, 1975.

La producción de Camargo fluye del arte figurativo al arte abstracto. Los carretes como tema recurrente en la obra de Iberê Camargo son un buen eslabón para contar la trayectoria y evolución artística del pintor.

El carrete, objeto heredado de su infancia, aparece en sus inicios inmerso en los temas de la naturaleza muerta y evoluciona hasta su condición de objeto plástico exento. La repetición del objeto y las distintas formas de representarlo nos permite ver como el artista avanza del arte figurativo al abstracto tomando su obra una postura más vigorosa e imponente.

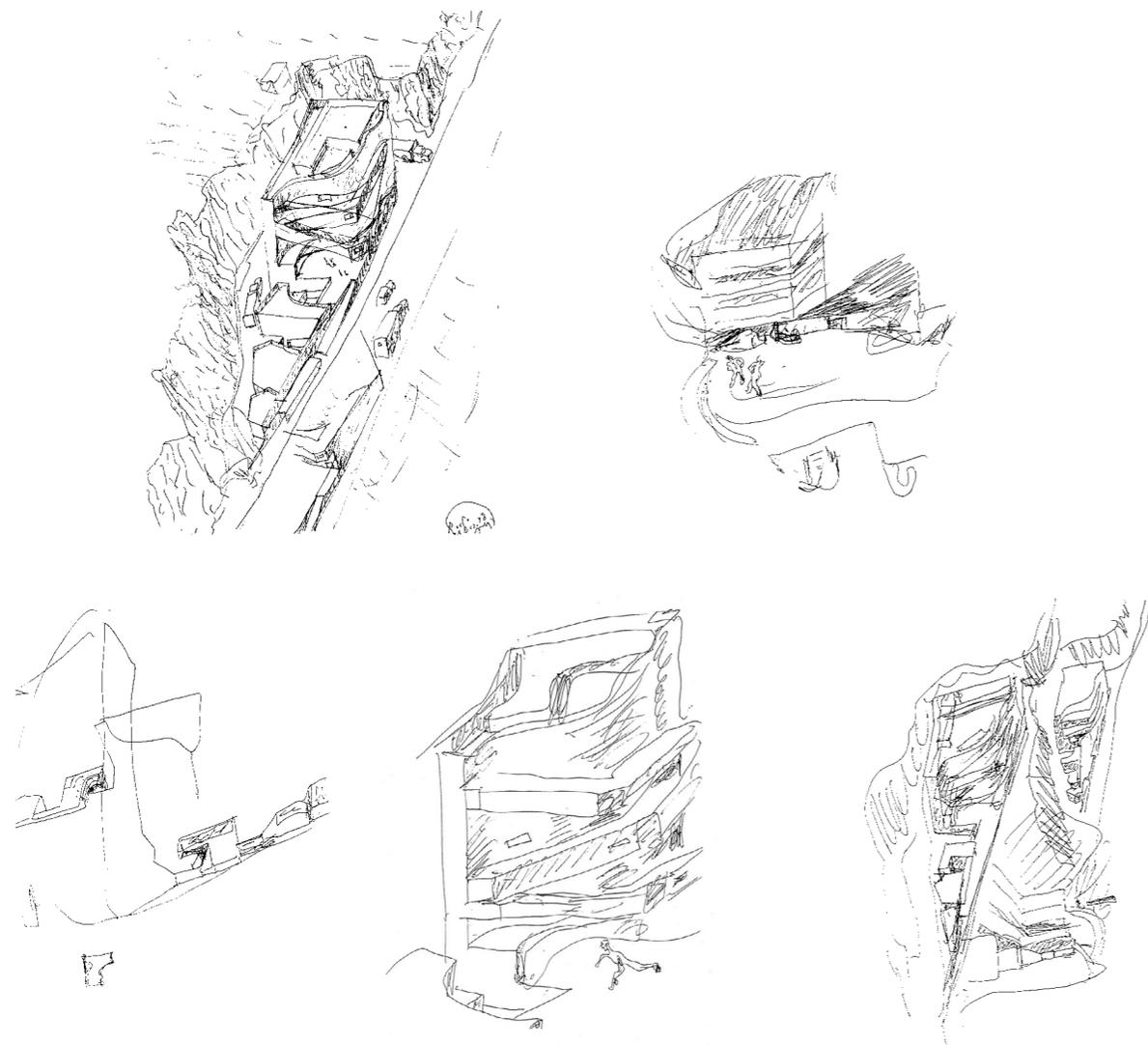
El conjunto de Camargo catalogado se divide en las obras de arte y la parte documental. La obra artística consta de dibujos, gouaches, pinturas y grabados:

Dibujos y gouaches: Son más de 3.700 obras que van desde el inicio de su aprendizaje y que están realizados con técnicas como el grafito, los pasteles secos y óleo, el carboncillo, la tinta china, el bolígrafo, el lápiz Stabilotone y el gouache, entre otros.

Pinturas: La colección cuenta con 217 pinturas. Casi todas ellas son óleo sobre lienzo, con algunas excepciones de óleo sobre tabla y sobre papel.

Grabados: Grabados sobre metal, litografías, monotipias, xilografías y serigrafías. Se conservan 1.617 ejemplares de 356 grabados.

Este conjunto permite el entendimiento de la evolución del artista. La totalidad de estas piezas exalta la fuerza y la densidad artística de Iberê Camargo y ofrece una reflexión sobre su legado, catalogado como su autor quiso e inmortalizado como los grandes artistas merecen permanecer en la historia.



sobre ÁLVARO SIZA y su edificio para IBERÊ CAMARGO

Siza siempre ha mantenido una relación estrecha con el arte. En su obra destaca por la creatividad y un enfoque arquitectónico. Considera que la arquitectura es una expresión de identidad y una forma de interactuar con el mundo. Su vinculación con el arte nos interesa para conectarlo con las obras que sus edificios alojan.

La arquitectura de Siza y la obra de Camargo se relacionan dado que ambos artistas tienen un enfoque escultórico. La conexión entre Siza y la escultura ya se evidencia en sus inicios cuando aspiraba a ser escultor y su única motivación por iniciar los estudios en arquitectura fue, además de contentar a sus padres, la de cursar asignaturas relacionadas con el arte: escultura, pintura, dibujo... Se evidencia también en su temprano interés por Gaudí y las formas orgánicas. Y, por último, en su forma de proyectar y su destreza con el uso del hormigón blanco, que le permite esculpir edificios como si de esculturas se tratase. Esta experimentación con la forma y la abstracción puede entenderse como el nexo con Camargo. Camargo creaba obras de arte abstractas que exploraban la forma y la textura.

En cuanto al museo, *La Fundación Iberê Camargo* (2007) en Porto Alegre, Brasil, es un edificio creado para albergar el archivo y exposición de su colección.

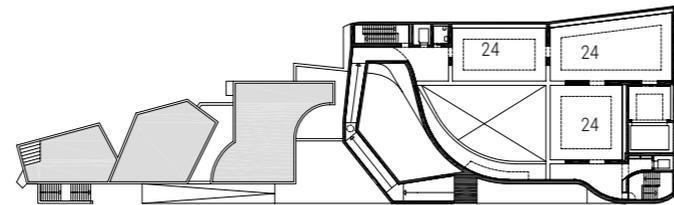
El lugar, una antigua cantera, limita al norte por la avenida Padre Cacique y limita al sur con un acantilado que se eleva de cinco a veinticuatro metros. El programa propuesto incluye, además de espacios para la exposición, salas de almacenamiento, biblioteca, videoteca, librería, cafetería, auditorio, oficinas y talleres para artistas. La base del edificio está constituida por una larga plataforma, por encima del nivel de la avenida, bajo la cual se sitúan parte de las zonas del programa.

El volumen principal está excavado contra la vegetación del acantilado, ocupando su espacio cóncavo, y resulta de la superposición de cuatro plantas de forma irregular. Es aquí donde se muestra la faceta escultórica de Siza. Este volumen está delimitado por un muro recto y casi ortogonal al sur y al oeste, y por un muro ondulado al norte y al este. Unos brazos salientes rematan el edificio conmemorando a Camargo.

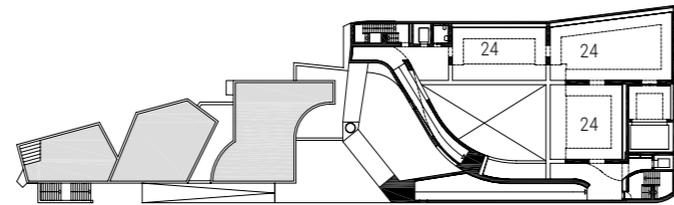
El análisis que realizamos a continuación tiene como objetivo demostrar que arquitectura complementa al arte y realza la experiencia artística. El *Museo Iberê Camargo* en Porto Alegre es un espacio que conecta la obra del artista brasileño con la arquitectura de Álvaro Siza. El edificio busca compartir una estética con el artista a través de la sensibilidad, la forma, los materiales y la configuración del museo.

Figura 14. Bocetos de Álvaro Siza.

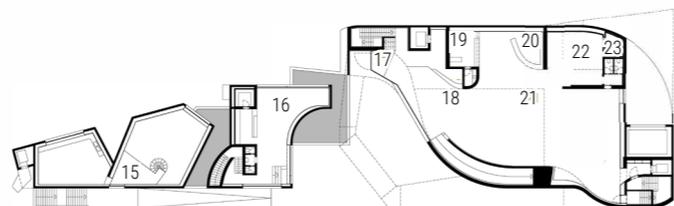
1. Acceso al estacionamiento
2. Acceso peatonal
3. Estacionamiento
4. Salida de estacionamiento
5. Oficina
6. Oficina artística
7. Sala de reuniones
8. Archivo de biblioteca
9. Biblioteca
10. Archivo
11. Área técnica
12. Auditorio
13. Sala de control
14. Área técnica
15. Entresuelo
16. Cafetería
17. Entrada del museo
18. Billetería
19. Ropero
20. Recepción
21. Atrio
22. Librería
23. Almacenamiento
24. Salas de exposición



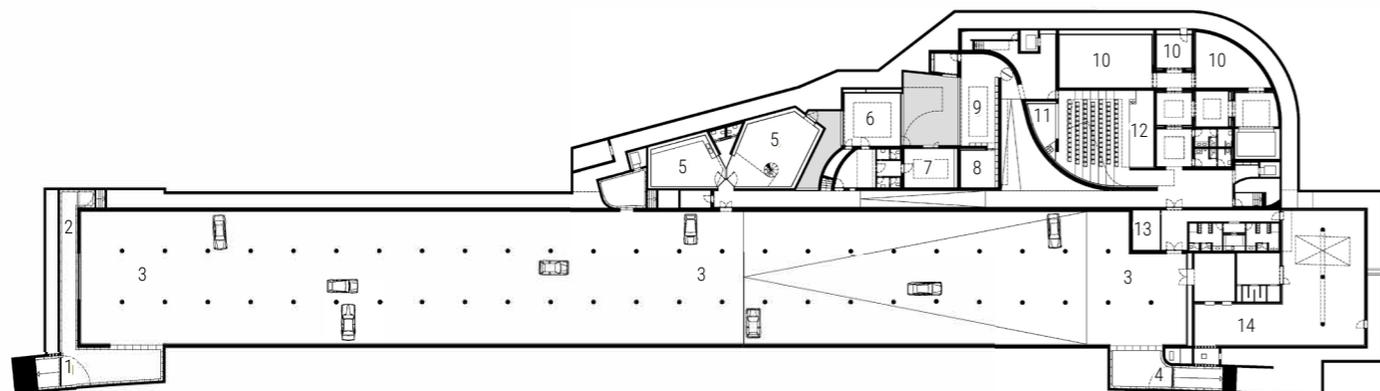
Planta cuarta



Planta segunda



Planta baja



Planta de sótano

Figura 15. Plantas Iberê Camargo.

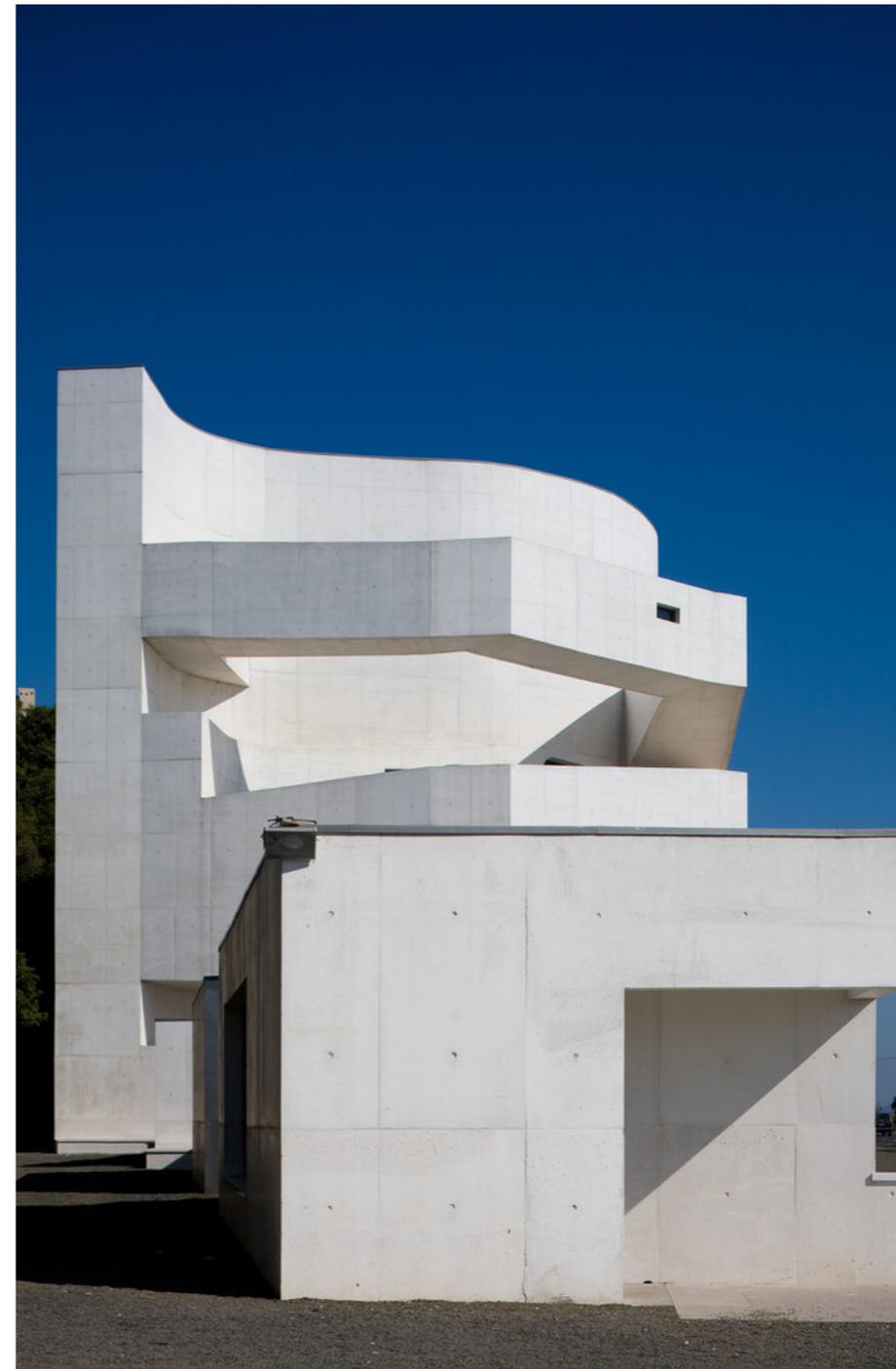


Figura 16. Vista exterior. Fotografía: Fernando Guerra.

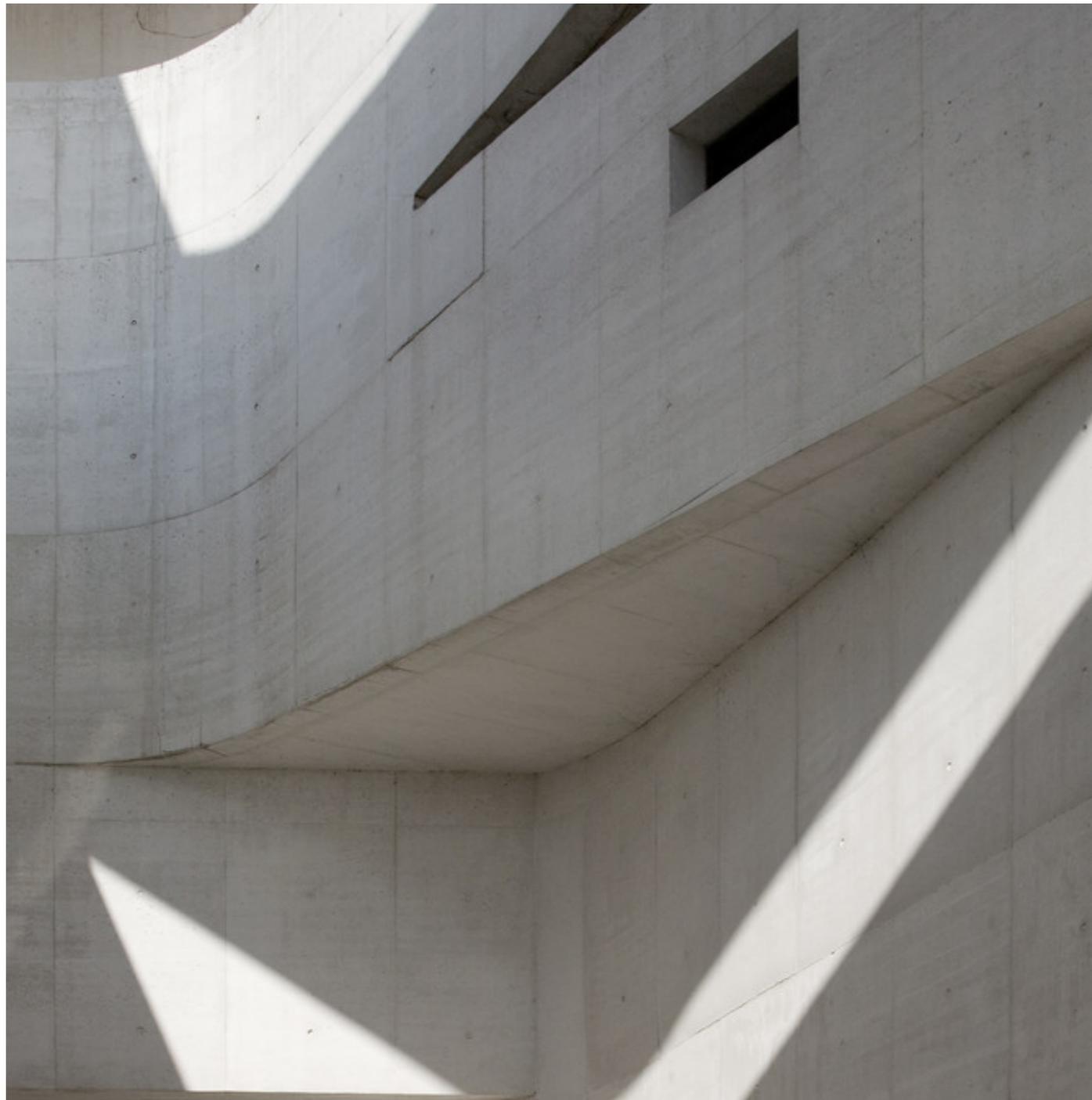


Figura 17. Juegos de luz y sombra en el museo. Fotografía: Fernando Guerra.

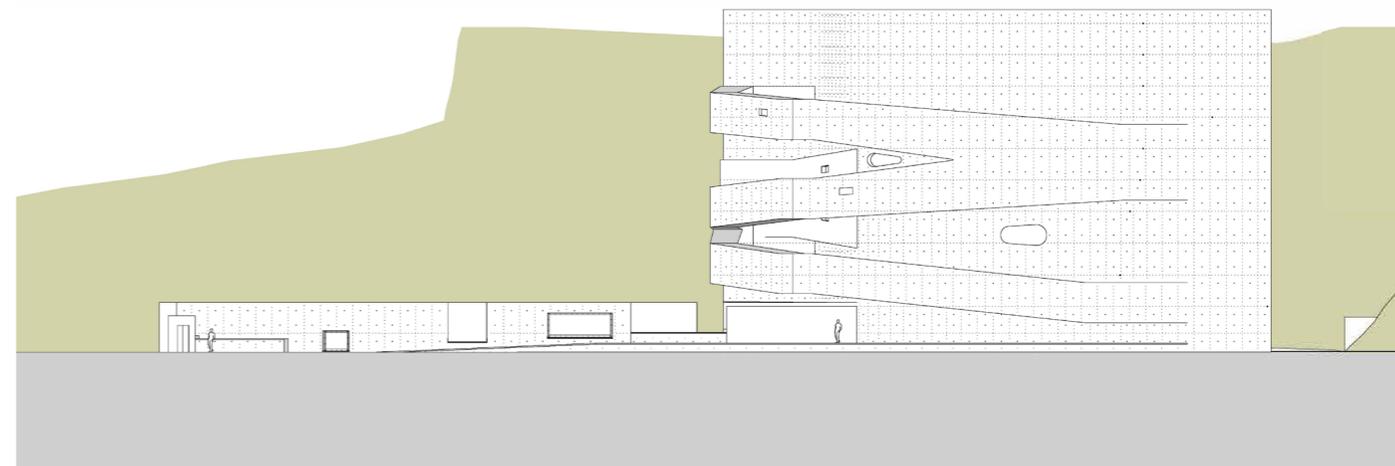


Figura 18. Alzado norte.

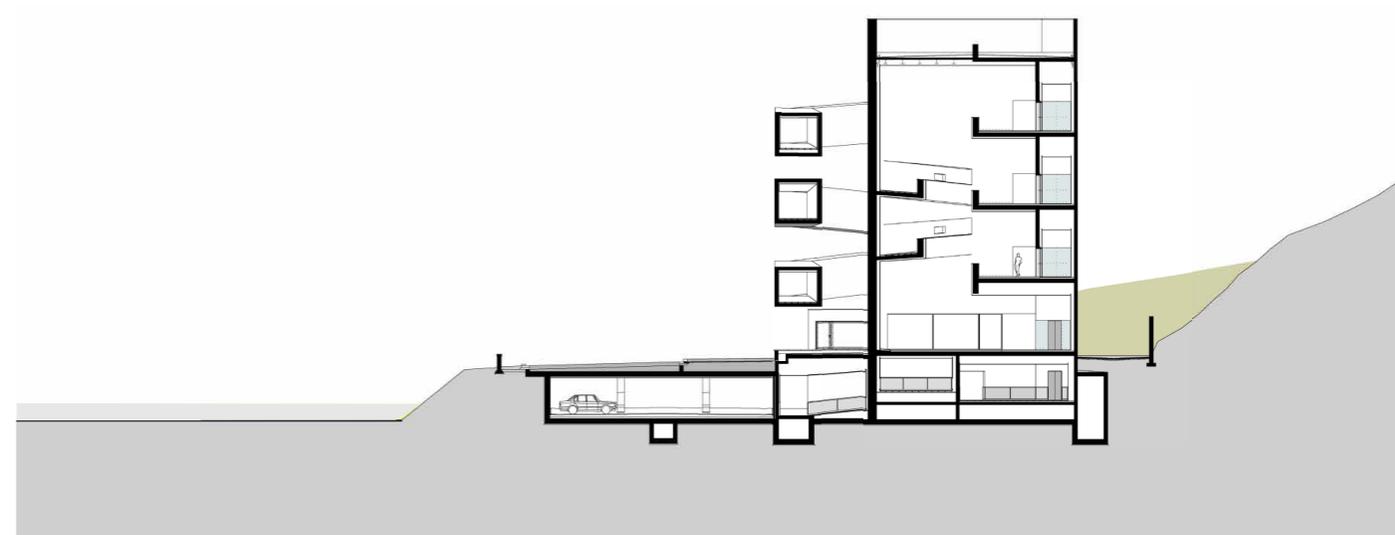


Figura 19. Sección transversal.



Figura 20. Vista exterior. Fotógrafo: Duccio Malagamba.

LOS SEIS DETERMINANTES DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

ENTORNO_REFLEJO

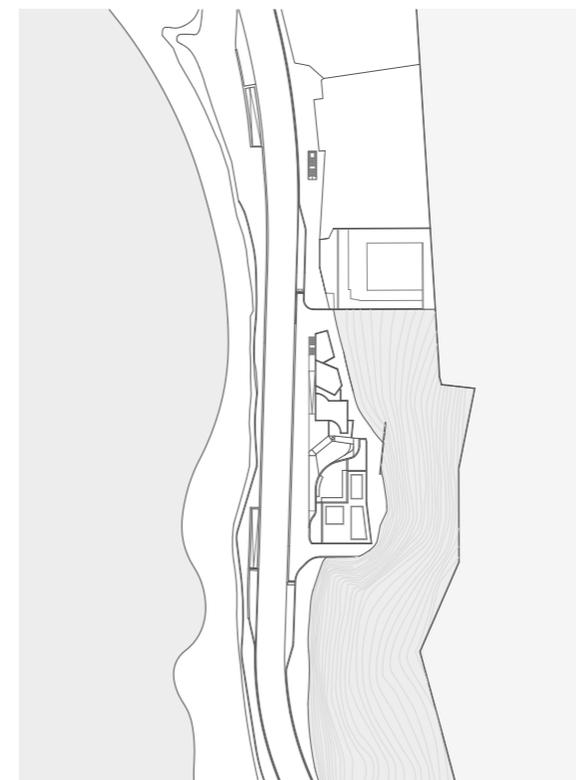
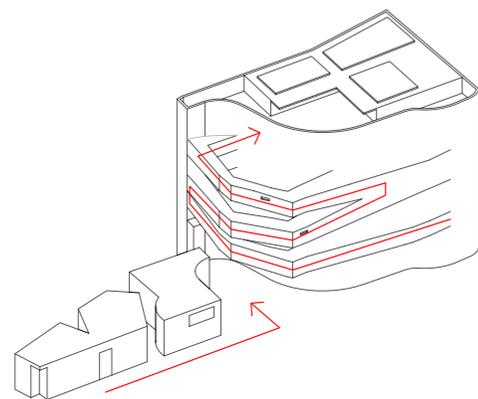


Diagrama 1. Plano de situación. Esc. 1:300

El Museo Iberê Camargo, en Porto Alegre (Brasil), está situado en una ladera que fue previamente una cantera. El acantilado cuenta con un desnivel que salva desde los cinco metros de altura hasta los veinticuatro. La ladera limita por un lado con el acantilado y por el otro, con la carretera y la orilla del Río Guaíba. La ubicación fue una decisión consciente del proyecto para minimizar el impacto ambiental del edificio en la zona. El museo se integra de manera armónica con el entorno que lo rodea, como es habitual en la arquitectura de Siza. La topografía del terreno fue aprovechada adaptándose a la ladera y estableciendo un diálogo con la presencia del río. La forma es el resultado de esta adaptación y de la lectura del lugar. El edificio se materializa con una serie de caras facetadas como respuesta a la cantera existente. Siza talla su edificio cortándolo igual que se corta la piedra. El volumen del museo parece ser un reflejo del entorno. Delimita en sus laterales por un lado con muros rectos, respondiendo a la cantera, y por el otro con un muro de forma ondulada, que responde al río. Por último, aparecen tres piezas de formas rectas e irregulares que sobresalen y abrazan el edificio. Estas son un añadido y no responden al entorno. Con ellos Siza está haciendo referencia a Iberê Camargo y a su expresionismo abstracto.

FUNCIÓN_PROMENADE

La plataforma inferior alberga principalmente las oficinas y otros usos de apoyo de la fundación, mientras que las salas propiamente expositivas se localizan en las plantas altas del volumen principal. El proyecto aprovecha el lugar y crea una plaza de entrada que invita a disfrutar del paisaje circundante, minimiza el impacto ambiental del edificio, cumple una función social y pretende ser el inicio del recorrido a través de la obra artística.



En el volumen principal es donde se da la función más importante: exhibir, experimentar y recorrer, tanto los espacios como las obras que se exponen. En este recorrido entran en juego también los tres volúmenes salientes mencionados anteriormente que funcionan como paseos.

Con este hecho, Siza conecta con una tradición de museos donde aparece la rampa o "promenade", entre los cuales el *Museo Guggenheim* de Wright, el *SESC Pompeià* de Lina Bo Bardi y los museos de Richard Meier. Estas dos últimas referencias establecen un nexo entre Siza y Le Corbusier, siendo Le Corbusier referente en las arquitecturas de Lina Bo Bardi y Meier. El *Museo Iberê Camargo* se conecta con los proyectos de Le Corbusier que tienen una fuerte presencia de las rampas y las conexiones: Villa La Roche en París, el Carpenter Center en Boston y el concepto del Museo Infinito. Más tarde, analizamos más profundamente estas influencias y su peso en la expresión arquitectónica del edificio.

REGIÓN, CLIMA Y PAISAJE_RANURAS

Siza, como hemos mencionado anteriormente, integra perfectamente el edificio en su entorno. Dando lugar a un diseño en el museo que es una respuesta a las condiciones climáticas y geográficas del lugar, y por otro lado, a la necesidad de albergar las obras del artista originario de Porto Alegre. Se puede decir que el edificio del museo es un homenaje a su obra y a la región donde vivió y trabajó.

El museo cuenta con grandes lucernarios para captar la luz, pero a pesar de sus vistas privilegiadas, cuenta con escasas ventanas. Esto se debe a dos motivos. Siza diseñó el edificio de manera que las salas de exposiciones estuvieran protegidas del sol directo, para proteger las obras pictóricas. Y por otro lado, ubicar ventanas en las salas de exposiciones podría ser una distracción para el espectador y su recorrido por la obra de Camargo. Es por esto que las ventanas aparecen a lo largo de los tres volúmenes salientes, a lo largo de la "promenade", y ofrecen vistas panorámicas del río y la ciudad en esos

recorridos de transición entre salas expositivas. En algunos casos, estas ventanas con formas orgánicas haciendo de nuevo referencia al *SESC Pompeià* de Lina Bo Bardi. Con una rigurosa habilidad Siza toma en consideración las necesidades del edificio y ofrece vistas panorámicas al Guaíba y a la ciudad sin despistar al visitante de su recorrido a través de las obras.

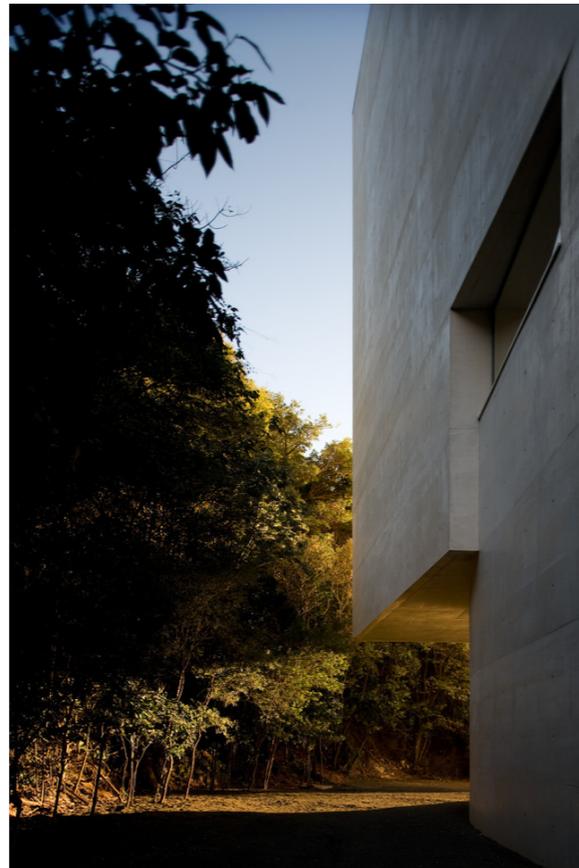


MATERIALIDAD_CONTRASTE

La materialidad contrasta con el lugar, en el exterior, y con Camargo, en el interior. En el proyecto Siza utiliza principalmente dos materiales: el hormigón y el vidrio. El uso del hormigón blanco como material principal establece un fuerte contraste con el denso bosque verde y con el entorno natural del río. El vidrio permite la entrada de luz natural y abrirse a las vistas del río y del paisaje circundante, en aquellos puntos donde al arquitecto le interesa.

Esta materialidad, que contrasta con el entorno, contrasta también con la obra expuesta. En el interior las paredes blancas del museo contrastan con los lienzos de Camargo caracterizados por una paleta oscura, la rugosidad y el relieve. El arquitecto permite esta diferenciación para una mejor lectura del espacio y obra.

Si bien es verdad que existe un punto de conexión en la materialidad entre arquitecto y artista: la sobriedad y la simplicidad. El uso del hormigón blanco de una forma sobria en el exterior, evidente en las juntas y la textura del encofrado, están en sintonía con el expresionismo abstracto de Camargo y su obra corpórea de marcadas líneas y notables relieves.

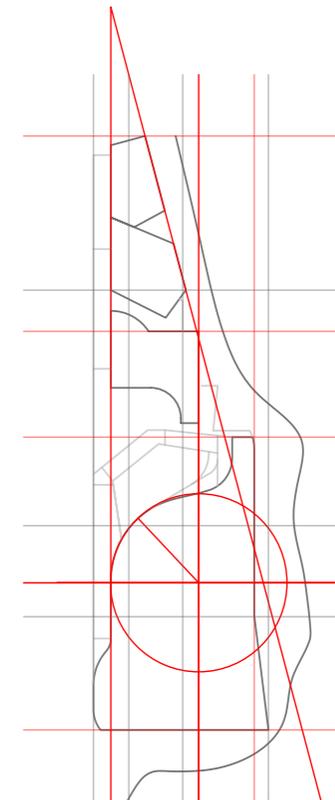


EXIGENCIAS PSICOLÓGICAS_CENTRALIDAD

El edificio consta de varios volúmenes que se configuran longitudinalmente paralelos al acantilado y que se materializan con formas facetadas, tallados como si se tratase de la piedra de la cantera que allí existió. Todos ellos discurren en planta baja, excepto el principal que consta de cuatro alturas.

En el volumen principal es evidente que existe una centralidad. La forma del edificio se configura a partir de un centro. Este centro viene dado por el entorno y las imágenes reflejadas de este. La curva del edificio responde al acantilado y al río. Un tramo ondulado parece ser el espejo natural exacto de la ladera y otro tramo parece responder al perfil de la orilla del río.

La trama de ejes ortogonales, respondiendo al río y a su perpendicular, junto con la diagonal que responde a la ladera configuran la forma del edificio. El centro del edificio principal se materializa como la intersección entre dos de los segmentos perpendiculares de los ejes generadores de la arquitectura. Este centro da lugar a la curva que modela la fachada principal del volumen.



ZEITGEIST_MEMORIA

El "zeitgeist" del edificio se enmarca en dos vertientes. Por un lado, se busca enmarcar el "espíritu del tiempo" y por otra "el espíritu del lugar". El edificio se vincula no solo con el lugar físico donde se sitúa, también se relaciona con el contexto cultural, la tradición moderna.

El "espíritu del lugar" busca situar el edificio entendiendo el entorno desde la memoria. El museo se encuentra en Porto Alegre, antigua colonia portuguesa con una cultura interétnica y una original tradición arquitectónica.

El "espíritu del tiempo" hace referencia a la tradición, a la cultura moderna del lugar. Siza, manteniendo una actitud continuista, se conecta con la tradición y la arquitectura moderna. Se aproxima a la existencia de esta arquitectura moderna a través de las vinculaciones con Le Corbusier y a través de él, al brutalismo brasileño. Esta vinculación a Le Corbusier le unen a su vez con otros arquitectos, con Niemeyer y los antecedentes brasileños. Existen coincidencias con Niemeyer debidas a la arquitectura de Le Corbusier como punto de conexión entre ambos: el uso del hormigón con su libertad expresiva, las formas orgánicas y los edificios blancos que trascienden a la escultura.

Siza cuestiona el significado de las diferentes tradiciones que lo moderno ha fundado y en la multiplicidad que ha desarrollado. En base a esta multiplicidad de formas, Siza desarrolla su forma expresiva y define estrategias compositivas y expresivas.

En este caso, el proyecto del museo para la *Fundación Iberê Camargo* se inspira en Le Corbusier y a su vez, en la arquitectura de Lina Bo Bardi (los brazos salientes de hormigón) y de Niemeyer (la fachada y las formas curvas). Son estos dos últimos los que encarnan el espíritu del lugar y permiten a Siza vincularse directamente con el movimiento moderno brasileño y con aquellos que lo construyeron.

Por tanto, este proyecto encarna el "genius loci" porque recoge la cultura moderna del lugar, pero al mismo tiempo Siza es capaz de ser contemporáneo y tener su propia identidad.

Álvaro Siza sintetiza una versión contemporánea de museo brasileño para aproximarse a Iberê Camargo y albergar su obra como el artista, uno de los mayores exponentes del expresionismo abstracto brasileño, merece.



Figura 24. Vista exterior edificio y volúmenes. Fotografía: Fernando Guerra.



Figura 25. Vista frontal brazos. Fotografía: Fernando Guerra.



Figura 26. Vacío central. Fotografía: Fernando Guerra.

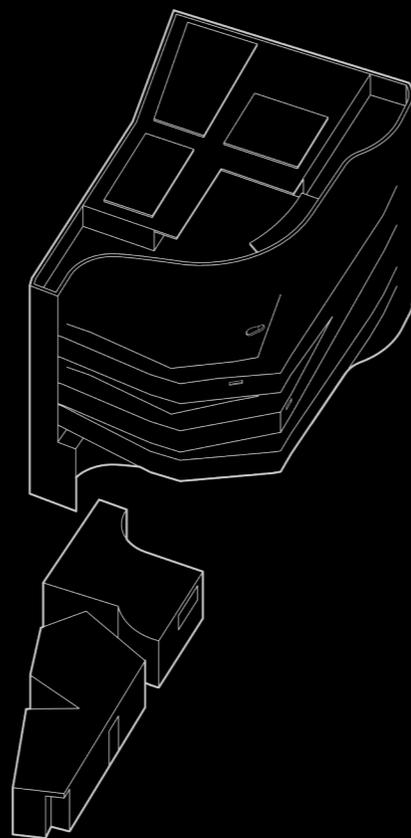
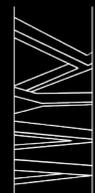
EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

La expresión arquitectónica del museo es fruto del diálogo entre Siza y los factores vistos anteriormente: el artista Ibêre Camargo y su obra, el entorno natural y la vinculación a Le Corbusier, Wright, Richard Meier, Lina Bo Bardi y a la arquitectura moderna brasileña.

El museo se vincula a la obra de Ibêre Camargo y a las tensiones existentes en ella. *Carretes en tensión* (1960) es una de las obras que se encuentra en el museo y que muestra las composiciones entusiastas y dinámicas del artista. Son frecuentes en sus obras las líneas oscuras marcadas y los carretes en movimiento. Estas líneas negras de tensiones en los lienzos de Camargo se materializan en el edificio de Siza en los volúmenes salientes. Tres brazos sobresalen y flotan sobre el edificio y con sus formas hacen referencia al expresionismo abstracto de Camargo. Simbólicamente son estos tres volúmenes los que crean un recorrido a través de la obra del artista.

Con este paseo Siza conecta con una tradición de museos donde aparece este recurso: "la promenade". Existe una clara conexión entre el edificio de Siza y el *Museo Guggenheim de Nueva York* de Frank Lloyd Wright. Ambos tienen un volumen principal con la disposición de las exposiciones en torno a un vacío, un gran espacio central libre, rodeado de las rampas y pasarelas que guían a través de la obra artística.

Este recurso, descrito durante el movimiento moderno por Le Corbusier como "promenade architecturale" ("paseo arquitectónico") surge como un método de descripción que convierte al observador en movimiento en el protagonista de la arquitectura. Le Corbusier también lo incluyó en su teoría para el diseño de museos. En su "museo ilimitado" el edificio se entiende como un conjunto en constante crecimiento cuya función no es solo la de contener obras, sino la de enseñarlas y la de establecer un recorrido continuo.



Además, con esta idea del "paseo arquitectónico" realizado a través de brazos salientes de hormigón Siza conecta directamente con el *SESC Pompeià* de Lina Bo Bardi. El *SESC Pompeià* (1977-1986), ubicado en São Paulo, se caracteriza por sus dos volúmenes de hormigón verticales unidos por ocho pasarelas exteriores.

Siza también se apropia de las formas curvas de la arquitectura de Le Corbusier. Formas curvas que son adoptadas por Richard Meier y donde encontramos otro punto de conexión: los museos de Meier (*El Getty Center* en Los Ángeles, *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* y el *Museo Superior de Arte de Atlanta*).

Además el esquema museístico de la *Fundación Iberê Camargo* nos recuerda a uno de estos museos de Meier particularmente. En el *Museo Superior de Arte de Atlanta* de Richard Meier (1980-1983) las salas expositivas se distribuyen en forma de

"L" dejando vacío el espacio comprendido entre sus lados. La "L" se cierran con una fachada curva que es recorrida por rampas que permiten un paseo completo del edificio, de nuevo aparece la "promenade" como recurso. El visitante es guiado en su recorrido del museo a través de las rampas curvas que conectan los diferentes espacios.

En el museo Iberê Camargo parte del recorrido museístico se realiza a través de las pasarelas en torno al atrio (referencia a *Museo Guggenheim* y *Museo Superior de Arte de Atlanta*) y otra parte a través de los brazos (*SESC Pompeià*).

Álvaro Siza ha logrado capturar la esencia de una cultura moderna y de la arquitectura brasileña y al mismo tiempo crear un espacio que se adapta al entorno natural de la zona, reflejar la sensibilidad del trabajo de Iberê Camargo y crear un recorrido ininterrumpido a través de la obra pictórica que enriquece la experiencia del espectador como veremos posteriormente.

Figura 27. Carretes en tensión, Iberê Camargo.

Figura 28. SESC Pompeià, Lina Bo Bardi.

Figura 29. Museo Superior de Arte de Atlanta, Richard Meier.

Diagrama 4. Axonometría expresión arquitectónica.



Figura 30. Plaza pública de entrada. Fotografía: Fernando Guerra.

sobre la EXPERIENCIA

La arquitectura de Álvaro Siza se caracteriza por la geometría y la forma de sus volúmenes. Son estas formas geométricas las que guían al usuario y estimulan el movimiento por el espacio arquitectónico. El arquitecto ofrece una experiencia de recorridos inducidos a través de la obra de Iberê Camargo haciendo uso de recursos como la simetría y la anti-simetría, la combinación de las formas curvas del edificio con las formas rectas de los brazos salientes, las diagonales y las tensiones, el juego de alturas, las ventanas estratégicas... La fenomenología está intrínsecamente vinculada con Siza, el arquitecto crea una secuencia de espacios donde la luz, el paisaje y los materiales forman una experiencia sensorial en constante cambio debido al movimiento. De esta manera, Siza configura la experiencia del espacio arquitectónico a través del diseño y de la mencionada anteriormente "promenade architecturale".

La geometría, los contrastes lumínicos y el juego de mostrar/ocultar el lugar son recursos que orientan al espectador en el recorrido por el museo induciendo la mirada, generando tensiones, modulando la luz y controlando el movimiento del visitante por el espacio. Las aberturas forman parte de este

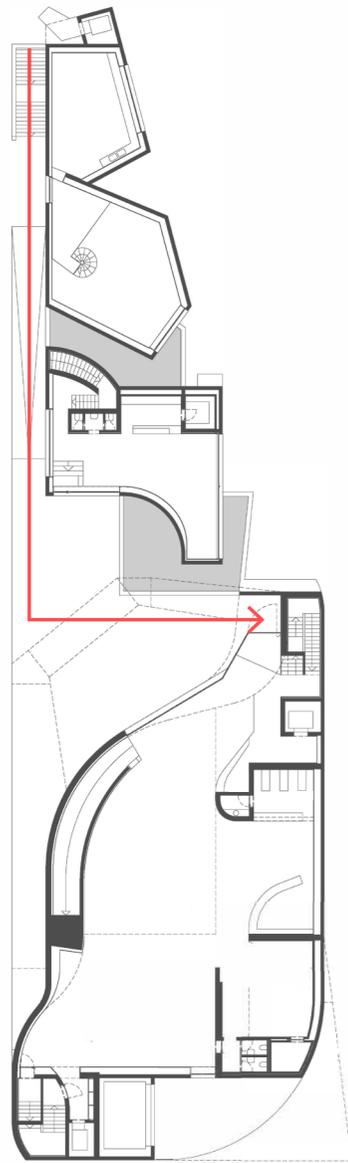
juego de mostrar y ocultar. Permiten la conexión entre interior y exterior como elemento revelador del lugar, pero de manera estratégica cuando Siza considera y sin perder la atención en la obra de Iberê Camargo. En palabras de Nuno Grande "Es en esta tensión donde reside la clave de la circulación por el museo, a veces 'atándonos' a las obras expuestas, a veces 'soltándonos', para caminar por las rampas, mirando puntualmente a la Bahía del Guaíba"¹⁰. Las aberturas permiten recortar el paisaje e introducirlo en la experiencia espacial de la obra, como si formaran parte de la exposición fundiendo la relación interior-exterior.

Dada su situación estratégica, estos huecos permiten conectar visualmente con el lugar y negarlo cuando el centro de interés en el recorrido es exclusivamente el expresionismo abstracto de Iberê Camargo. Según Vittorio Gregotti: "Álvaro Siza se caracteriza por ese sentido de la arquitectura como medio de escucha de lo real, en la medida en que oculta tanto como muestra. La arquitectura de Siza con un vistazo, revela más que interpreta la verdad del contexto"¹¹.

10. Nuno Grande, *Museumania - Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Oporto: Fundação de Serralves, 2009), 115.

11. Vittorio Gregotti. *Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza* (Italia: Universidad de Venecia, 1922).

APROXIMACIÓN AL MUSEO_LLEGADA



La llegada a la *Fundación Iberê Camargo* se realiza a través de la carretera. El edificio se separa de la avenida con un zócalo. Este zócalo permite la división visual y perceptual y la separación del museo de la avenida. Para salvar la altura del zócalo se recurre a una rampa, será aquí donde empieza la "promenade". La llegada se produce de forma oblicua y permite una mejor visión y percepción del museo como elemento emergente.

A medida que nos desplazamos por la rampa, se produce una secuencia espacial que nos va descubriendo, con cierta atmósfera de monumentalidad, el volumen blanco ondulando con sus brazos flotantes. La rampa nos lleva a un espacio amplio que se configura como plaza o "atrio". Se diseña esta plaza semiabierta debajo de los brazos que sobresalen en la fachada.

La plaza es un espacio de acogida que funciona de transición entre el exterior y el interior del edificio. Siza busca establecer un diálogo con el paisaje circundante y por otro lado, diseñar un espacio íntimo que se apropia del entorno como espacio público. Esta plaza funciona como espacio libre y atrio de acceso. Un vidrio revela el interior del edificio y anuncia la entrada, casi oculta, que se encuentra en el punto final de la perspectiva.

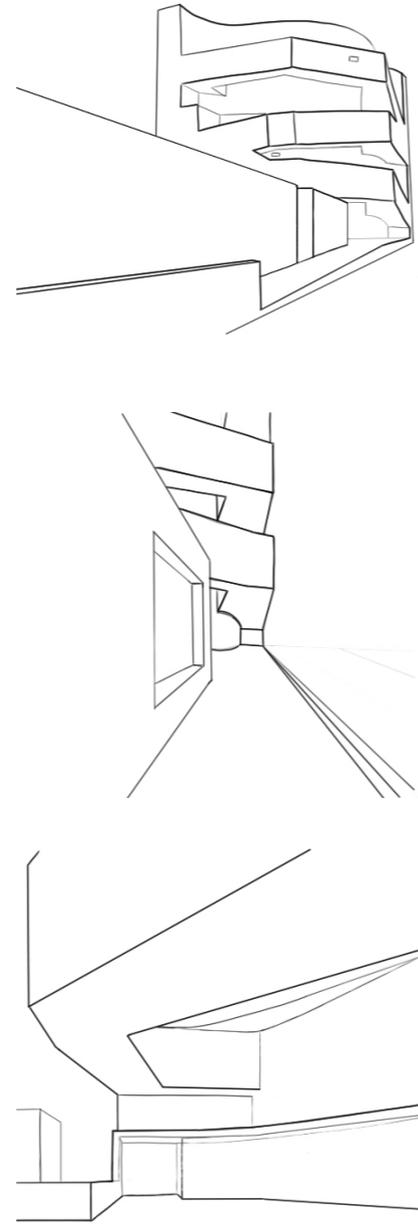
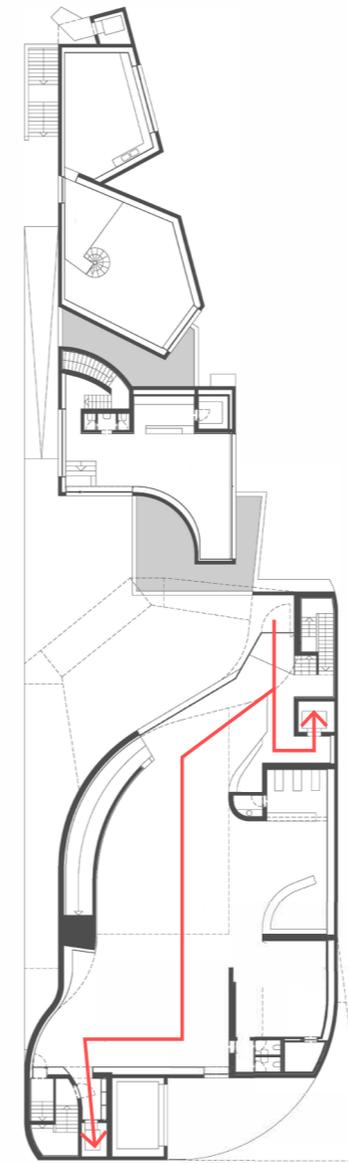


Diagrama 6. Secuencia aproximación.

PLANTA BAJA_ENTRADA Y HALL



Tras la entrada, el visitante contempla un gran espacio central en planta baja de altura monumental. El gran vacío central contribuye a la sensación de verticalidad. Su forma la definen las curvas de rampas que conectan las plantas expositivas y las rectas de los espacios expositivos. El gran ventanal permite la relación visual con el exterior produciéndose una transición gradual.

El campo visual del vestíbulo ofrece diferentes caminos a seguir como opciones de recorrido. Los diagramas muestran que las rampas colocadas a los lados parecen invitar al visitante a iniciar el recorrido desde allí. Sin embargo, las recomendaciones del arquitecto indican que la visita empieza en los ascensores para llegar a la planta cuarta y realizar el recorrido de forma descendente.

Siguiendo la ruta recomendada, el ascensor deja al visitante en el último piso y es de interés el contraste producido por la percepción del espacio en planta baja y al trasladarse a la planta cuarta. La conexión de las alturas por medio del vacío central permite la legibilidad de los espacios y del recorrido.

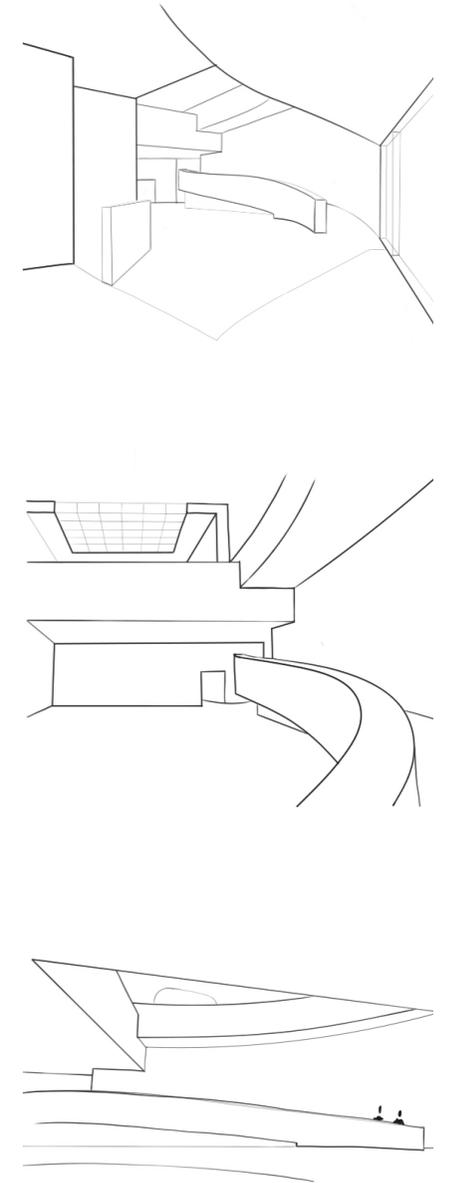


Diagrama 8. Secuencia entrada.

Diagrama 5. Recorridos de aproximación.

Diagrama 7. Recorridos entrada.

LA EXPOSICIÓN_SECUENCIA ESPACIO Y OBRA DE ARTE

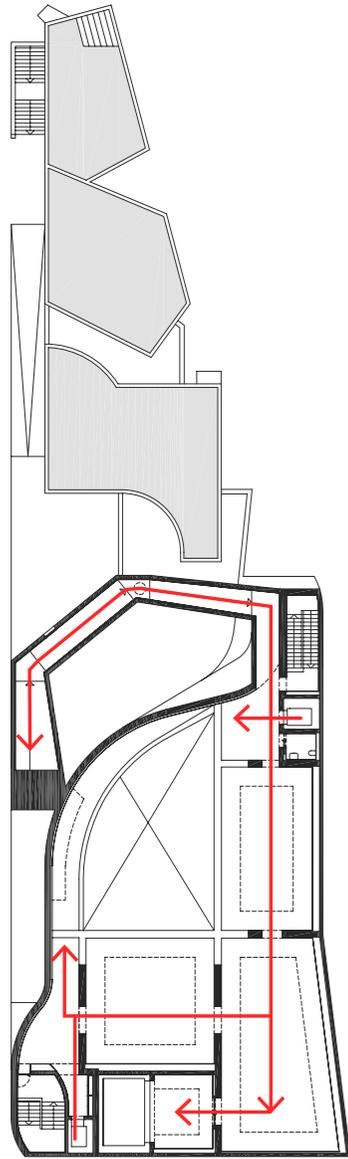


Diagrama 9. Recorridos exhibición.

El visitante es guiado mediante compresiones y expansiones del espacio, vistas controladas, recesiones de las perspectivas y variaciones en la intensidad de la luz. Forman parte de este juego de compresión-expansión las "pasarelas tubulares" que durante el recorrido son percibidas por el visitante como obras de arte en sí mismas. Se presentan como grandes instalaciones que actúan como elementos penetrables insertados en el sistema de circulación del edificio. Estas pasarelas sirven como intervalos estratégicos, rompiendo deliberadamente la secuencia de eventos que está marcada por la regularidad. Es metafórico que los brazos, los elementos que hacen referencia al artista, son los que guían al usuario a través de su obra.

El edificio está diseñado para ser recorrido de manera secuencial. Siza juega con las alturas y las proporciones para crear un sentido de movimiento y dinamismo en el edificio. Las alturas varían, de espacios de doble altura hasta espacios más íntimos y cerrados. A esta cuidadosa manipulación de alturas y planos, se le suma la relación con la luz natural y el entorno circundante para contribuir a una experiencia diversa. En las nueve salas de exposición se ha combinado la iluminación artificial con la luz natural que penetra por los lucernarios de doble vidrio en las salas del último piso, por la gran abertura y por las distintas ventanas en las paredes onduladas.

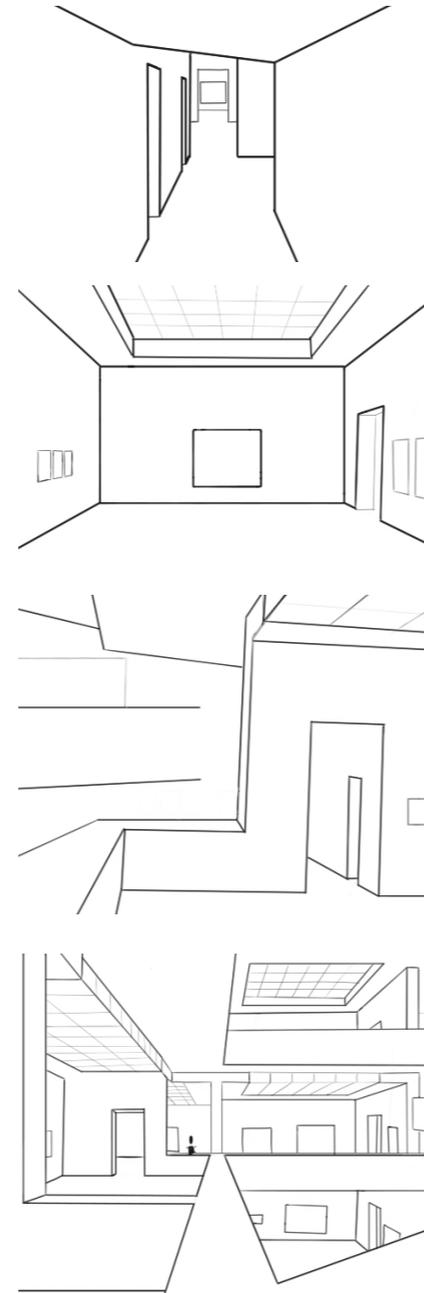
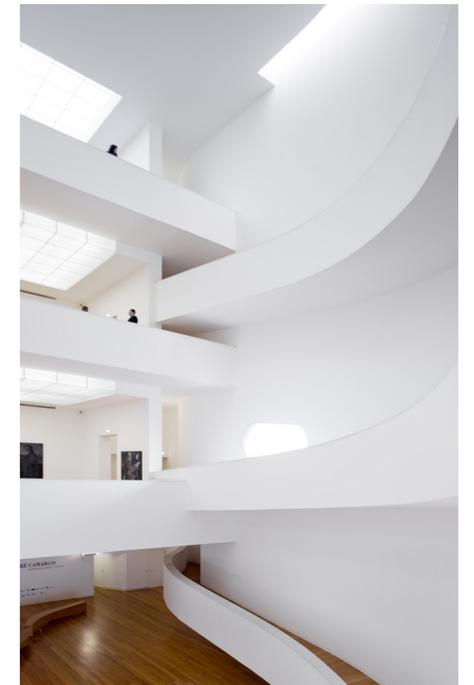
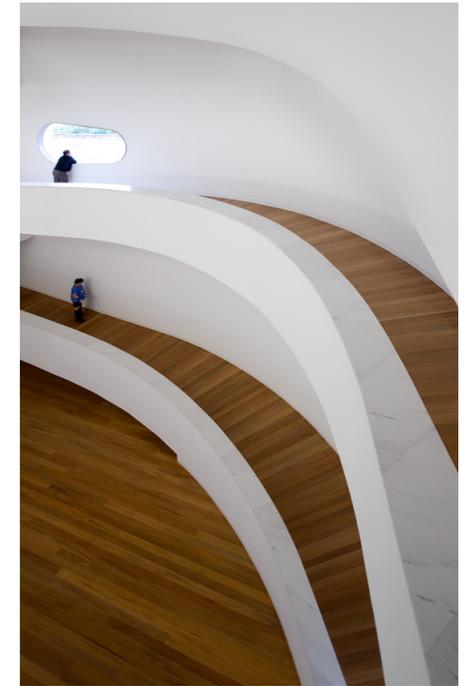
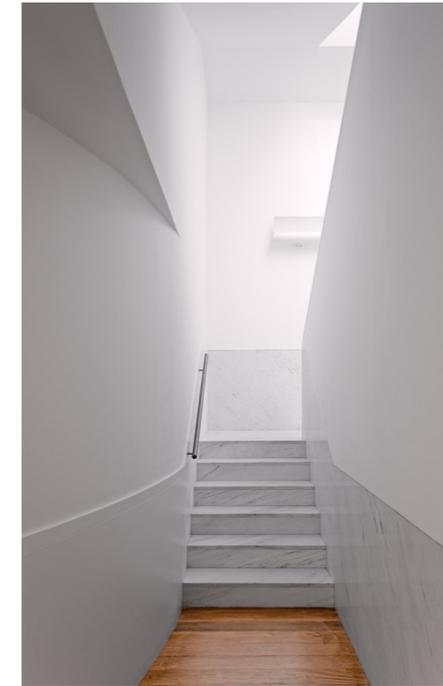


Diagrama 10. Secuencia exhibición.

Como hemos comentado, uno de los grandes logros de Siza en el museo es entender cuando el espectador debe concentrarse y disfrutar de las obras y cuando es oportuno despejar la mirada del visitante aprovechando ese momento para abrir las vistas hacia el paisaje. Esta estrategia el arquitecto se evidencia en la distribución de ventanas del proyecto y en la configuración de los pasillos que conectan las salas. Las pasarelas que hilan la exposición son, como podemos ver en las imágenes, en ocasiones pasajes que dan al vacío central y en otras ocasiones pasillos "tubulares" y cerrados. En ellas se abren ventanas al exterior que son de diferentes tamaños y se distribuyen de manera asimétrica para aportar una sensación de dinamismo y inducir el movimiento en el edificio. Siza en una entrevista comentaba lo siguiente: "Hay ventanas pequeñas desde donde se ve toda la ciudad. El museo necesita de una cierta interiorización, porque necesita de muros para la exposición, y necesita de un ambiente propio y de una luz controlada. [...] Allí cuando te mueves dentro del museo hay unos encuadres desde donde se ve toda la ciudad, todo el delta desde unas ventanas aparentemente pequeñas o en el atrio abajo. Entonces queda el espacio para la muestra de Iberê Camargo"¹². Siza entiende la necesidad de intimidad de la obra y oculta el paisaje para revelarlo cuando lo cree oportuno con la precisión del objetivo de una cámara que busca el mejor encuadre del río Guaíba.

Figuras 31, 32, 33 y 34. Pasarelas. Fotografía: Fernando Guerra

12. Katerina Gordon. "Entrevista a Álvaro Siza por Omar Paris". ArchDaily. Accedido el 25 junio 2023. <<https://www.archdaily.cl/cl/02-176970/entrevista-a-alvaro-siza-por-omar-paris>> .



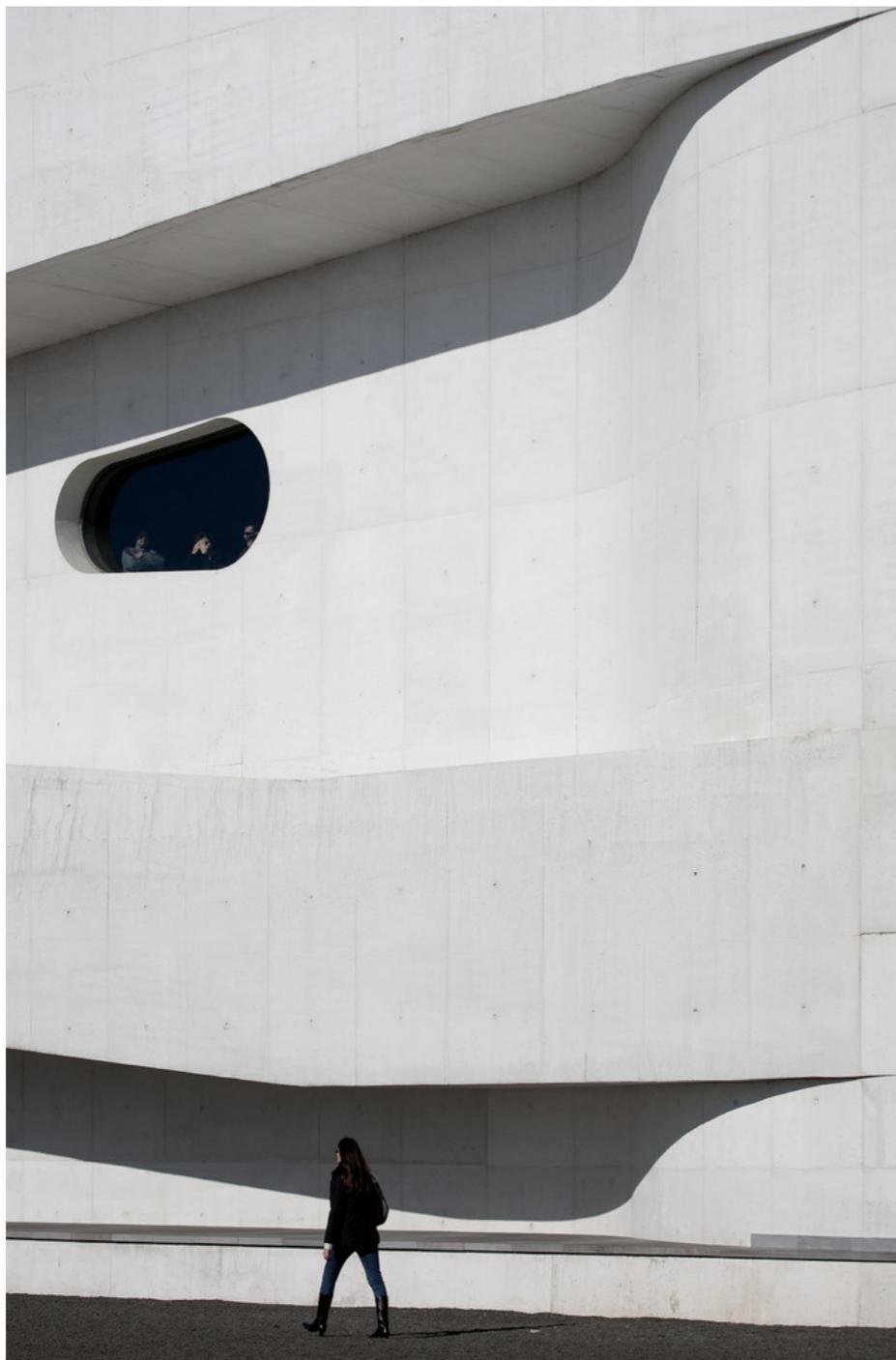


Figura 35. Volumen exterior. Fotografía: Fernando Guerra.

CONCLUSIÓN

En la *Fundación Iberê Camargo* son clave la geometría y la forma de sus volúmenes, elementos que guían y estimulan el movimiento en los espacios. Su enfoque ofrece una experiencia de recorridos inducidos a través de técnicas como la simetría, la anti-simetría, la combinación de formas curvas y rectas, diagonales y tensiones, juego de alturas y ventanas estratégicas. La fenomenología arquitectónica está arraigada en su estilo, creando una conexión fluida entre el espectador y el entorno en constante cambio debido al movimiento.

Siza utiliza la geometría, los contrastes lumínicos y la interacción de mostrar/ocultar para guiar a los visitantes por el museo, generando tensión, modulando la luz y controlando el movimiento. Las aberturas estratégicamente ubicadas permiten conectar y desconectar visualmente con el paisaje, creando un juego entre interior y exterior que potencia la relación entre ambos. Este enfoque de "mostrar y ocultar" configura una experiencia arquitectónica dinámica, basada en las tensiones, haciendo referencia a las obras de Camargo.

Siza acepta el uso de soluciones arquitectónicas existentes y busca en ellas pistas para crear una relación armoniosa entre el entorno, el edificio y la función de este: exhibir el expresionismo abstracto de Camargo. Encuentra estas pistas en arquitectos como Le Corbusier, Richard Meier y Lina Bo Bardi. La "promenade architecturale" se manifiesta, recordando

al *Guggenheim* de Nueva York y a los museos de Meier, en a través de un recorrido por los brazos salientes del museo, haciendo referencia al *SESC Pompeià* de Lina Bo Bardi. Siza logra un equilibrio entre la cultura moderna, la arquitectura brasileña y la sensibilidad de la obra de Iberê Camargo, adaptando su diseño al entorno y creando un recorrido continuo a través de la exposición pictórica.

La arquitectura de Siza en la *Fundación Iberê Camargo* es un diálogo entre el arquitecto, la obra de Camargo, el entorno y figuras influyentes en la historia de la arquitectura. Los volúmenes salientes, inspirados en las tensiones presentes en la obra de Camargo, crean una conexión simbólica con la misma. La "promenade" guiada por pasarelas y los brazos del edificio permite al espectador interactuar con el espacio arquitectónico y la obra de manera dinámica y evocadora.

En conclusión, la arquitectura de Siza en la *Fundación Iberê Camargo* representa un logro notable al combinar la esencia moderna y la sensibilidad artística. La geometría, el juego de luces y sombras, la relación interior-exterior y la "promenade" transforman la experiencia del visitante en una narrativa única. Siza demuestra su habilidad para reinterpretar influencias y crear un espacio que va más allá de la función tradicional de un museo, convirtiéndose en un medio para experimentar tanto la arquitectura como la obra artística en sí.

MUSEO NADIR AFONSO



INTRODUCCIÓN

sobre NADIR AFONSO

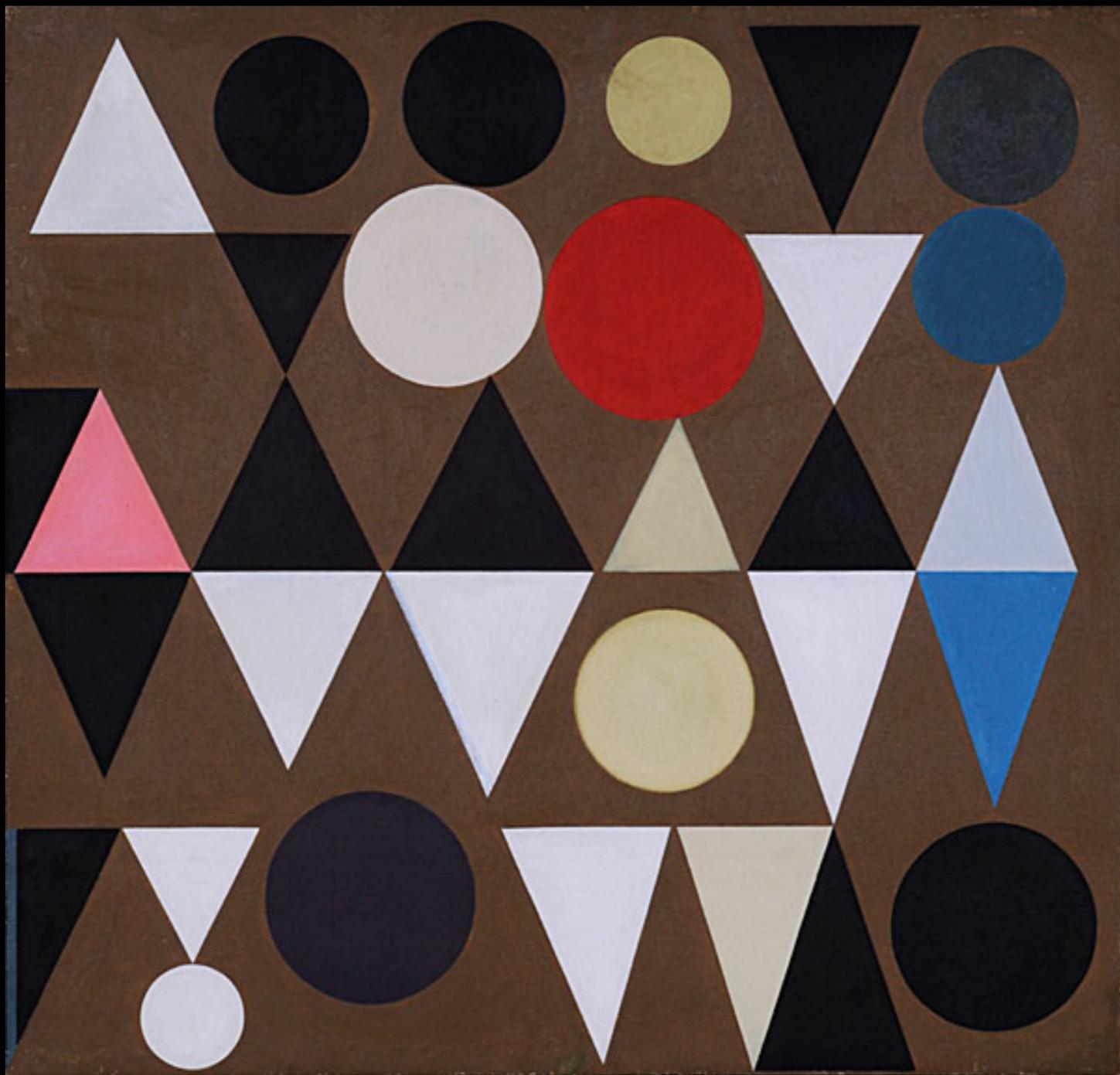
Nadir Afonso Rodríguez (1920-2013), nacido en Chaves, fue un arquitecto y pintor portugués pionero de la abstracción geométrica. Mostró un gran talento artístico y estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto. En sus primeros años de carrera, se trasladó a París, donde trabajó con Le Corbusier, y sirvió algún tiempo en el taller de Fernand Léger. Tras esto, trabaja en Brasil con el arquitecto Oscar Niemeyer. Regresa a París, retoma contacto con los artistas orientados en la búsqueda del arte cinético y inicia a desarrollar los estudios sobre pintura que denomina «Espacillimité».

En 1958 en la vanguardia del arte mundial expone en el Salon des Réalités Nouvelles «espacillimités». Tras esta exposición se enfoca en la pintura y será en 1965 cuando abandona definitivamente la arquitectura y centra su vida exclusivamente a la creación de su obra artística.

A lo largo de su carrera, Nadir Afonso produjo un corpus artístico diverso que incluía pinturas, esculturas y grabados, todos ellos caracterizados por formas geométricas abstractas, líneas rectas y una paleta de colores equilibrada. Sus obras reflejan su visión estética única y su profundo compromiso con la geometría y la armonía visual.

Las aportaciones de Nadir Afonso al arte y su producción lo convierte en una figura destacada del siglo XX. "Nadir Afonso tradujo el despojamiento plástico de Mondrian en valores de un dinamismo de inequívoca genealogía barroca y experiencia portuguesa, a través de los cuales su arte se aproximó a las propuestas cinéticas de la abstracción más moderna. En él unió ancestralidad y actualidad, lo nacional y lo universal. Por ello, es uno de los artistas auténticos del siglo XX en Portugal"¹³, escribe sobre él Fernando Pernes para la revista portuguesa *Colóquio Artes*.

13. Fernando Pernes, "Nadir Afonso", *Colóquio Artes*, nº 41 (1979).



sobre la obra de NADIR AFONSO y cómo albergarla

Para entender la obra de Nadir Afonso, debemos en primer lugar situarnos en el contexto europeo, en los movimientos artísticos del momento y en la evolución de estos. El abstraccionismo es una de las corrientes artísticas más disruptivas del siglo XX, porque dio un vuelco al antiguo concepto del arte como imitador de la realidad. Nadir Afonso (1920-2013) fue uno de los primeros introductores del abstraccionismo en Portugal. Kandinsky, Malevich y Mondrian fueron las principales influencias en su producción artística, tres personajes que tuvieron importante renombre en la historia de la arquitectura.

El abstraccionismo en cuanto a la creación de la forma en la arquitectura tiene como pioneros a Malevich, Lázló Moholy-Nagy y El Lissitzky, que desempeñaron un papel importante principalmente en Alemania y Rusia hacia finales de las dos primeras décadas del siglo y principios de los años veinte. Sin

embargo, la base fundamental se encuentra en el movimiento De Stijl, donde se acentuaron las formas abstractas y rectangulares, siendo las figuras predominantes las de van Doesburg y Mondrian. Mondrian había creado un lenguaje único de forma, color y ritmo; para él, el arte abstracto era un instrumento de detección, opinión que también compartía Nadir. Doesburg fue el primero en traducir la *Composición de Mondrian* a términos arquitectónicos, pero sus obras permanecieron siempre sobre el papel. Sería con Rietveld en 1924 que se produjo la famosa *Casa Rietveld Schröder*, una composición de planos tridimensionales intersectados, suspendidos, extendidos, que contaminan el exterior y el interior para convertirla en una verdadera obra de arte. Además, hay que tener en cuenta que De Stijl será la influencia de la Bauhaus de posguerra, entre cuyos profesores se encontraban Klee y Kandinsky.

Figura 36. Composición geométrica, Nadir Afonso, 1947.

14. José-Augusto France, *History of Art in Portugal: Modernism*. (Queluz de Baixo: Editorial Presença, 2004).

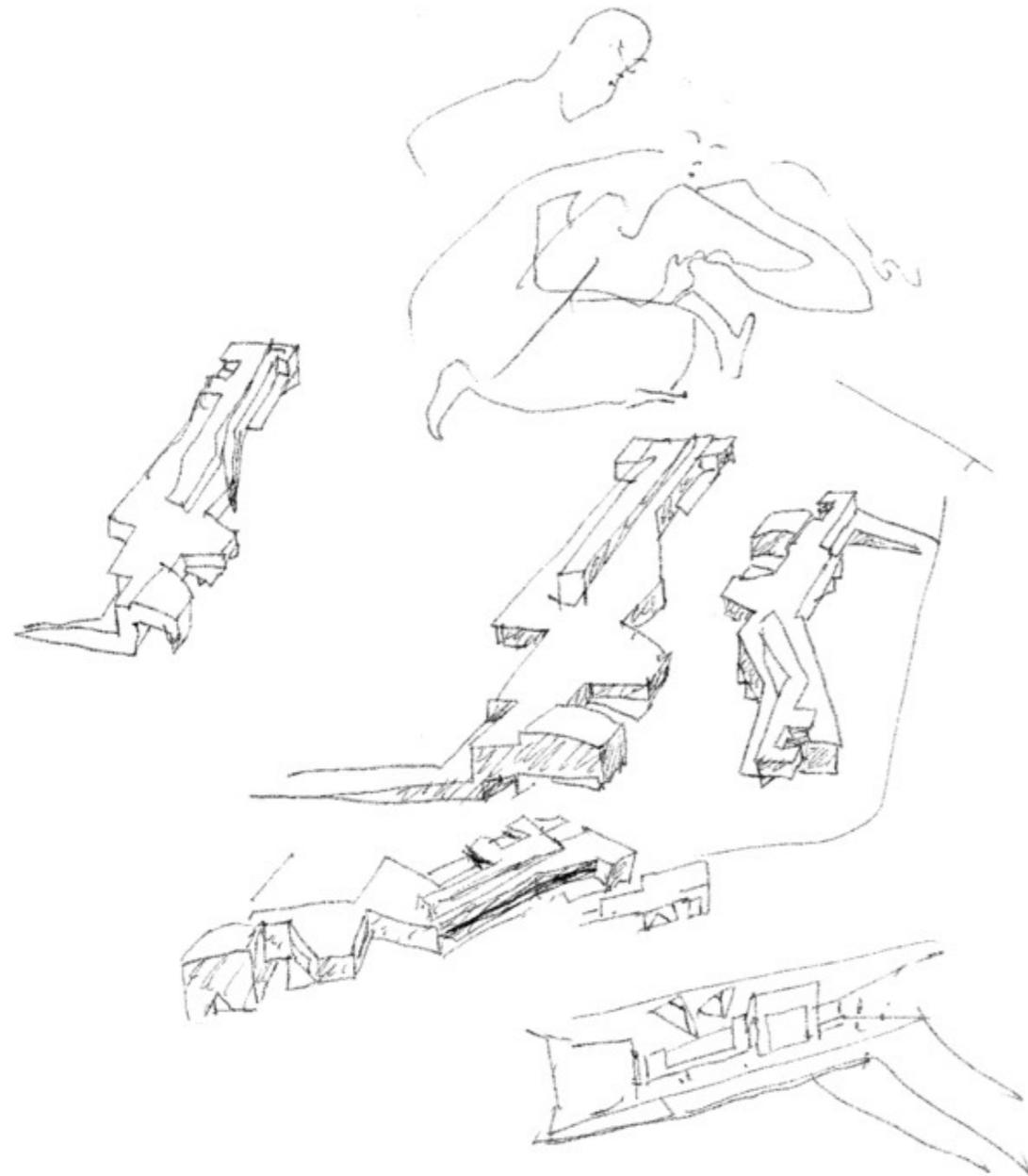
Otra representación de una pintura abstracta plasmada en términos arquitectónicos es visible en la *Casa de campo de ladrillo* (1922) de Mies van der Rohe, una composición de líneas de diversas longitudes y grosores que parecen expandirse hacia un infinito implícito que podría compararse con el cuadro de Doesburg *Danza rusa* (1918).

La belleza de las formas geométricas simples también es visible en las obras puristas de Le Corbusier, cuya representación arquitectónica es sin duda la *Maison Dom-ino*, con quien Nadir pudo colaborar entre 1946-1948 en París y en el ATBAT (Atelier de Bâtisseurs), en el mismo periodo del desarrollo de la *Unidad de Vivienda de Marsella* (1945-1952) y tuvo la posibilidad de aprender de él los conceptos sobre geometría, armonía, aplicados tanto en la arquitectura como en el arte, también porque fue el periodo de teorización del Modulor.

Esto da origen a las primeras *Composiciones Geométricas* de Nadir (1947-1948), en las que trabajó exclusivamente con cuadrados, círculos, triángulos y rectángulos en sus variaciones resultantes de la sección áurea, utilizando colores puros, que dan lugar a un juego de relaciones entre formas que llenan toda la superficie, eliminando cualquier sentido de la perspectiva.

También elaboró un "alfabeto geométrico" a partir de estas figuras, que están presentes en su pintura y en sus estudios sobre geometría, a la que considera la "esencia del arte"¹⁵. Es este el "abecedario" con el que Nadir compone sus obras pictóricas y será importante que el museo que alberga estas obras hable el mismo lenguaje.

Figura 37. *Espacillimités*, Nadir Afonso, 1958.



sobre ÁLVARO SIZA y su edificio para NADIR AFONSO

Como hemos visto en el apartado anterior, parte de la historia de la arquitectura moderna ha estado muy influenciada por el arte abstracto y también es el caso del *Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso*, síntesis de la composición geométrica de Nadir, pero también de la forma de pensar de Siza.

Desde la escala urbana hasta los detalles más pequeños, se puede ver cómo el arquitecto ha cuidado a la perfección la geometría. Existen una serie de elementos que lo evidencian y que analizamos posteriormente: la planta baja es capaz de expresar el arte dinámico de las instalaciones de Afonso, los patrones geométricos se convierten en secuencias tridimensionales, la conexión entre geometría y paisaje, la sensación dinámica del edificio...

Siza no diseñó un "templo del arte" donde las obras están confinada en un contenedor aséptico, aislado del mundo en el que la obra de arte es, sobre todo, objeto de culto. Le interesan otros aspectos y diseña un museo que en unas ocasiones se vuelve hacia dentro y en otras, es permeable

al mundo exterior. Lanza aberturas para observar el paisaje circundante, permitiendo a los visitantes reconocer el lugar en el que se encuentran. De nuevo las palabras de Vittorio Gretotti cobran sentido: "Álvaro Siza se caracteriza por ese sentido de la arquitectura como medio de escucha de lo real, en la medida en que oculta al menos tanto como muestra. La arquitectura de Siza hace ver, y revela más que interpreta la verdad del contexto".¹⁶

Las principales características de la arquitectura de Álvaro Siza pueden reconocerse en este edificio: un volumen abstracto y geométrico, pureza de materiales, suelos de madera, techos y paredes blancas. Patrick Lynch afirma que los dibujos de Álvaro Siza establecen "la arquitectura como un modo de creatividad fundado en la proporción y la geometría como análogo del orden, surgido de la disciplina del dibujo"¹⁷.

Siza aborda la escala humana y urbana en conjunto mediante un lenguaje artístico basado en las matemáticas y la geometría. Analizando la lógica llegamos al concepto basado en las leyes geométricas y la búsqueda de respuesta al lugar, entre otros.

16. Vittorio Gregotti, *Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza* (Italia: Universidad de Venecia, 1922).

17. Patrick Lynch, "Casas de trabajo y juego: Álvaro Siza en la FAUP (1985-1997) y Escuela de Arquitectura de Fernando Távora en Guimaraes (2009-12)" en *The Journal of Civic Architecture*, ed. por Patrick Lynch (Londres: Canalside Press, 2021).

Figura 38. Bocetos del Álvaro Siza.

1. Recepción
2. Atrio
3. Librería
4. Auditorio
5. Biblioteca
6. Cafetería
7. Instalaciones
8. Baños
9. Antesala de exposición
10. Salas de exposición temporal
11. Salas de exposición permanente
12. Colección
13. Sala recepción obras
14. Montacargas
15. Atrio
16. Sala de control
17. Baño de servicio
18. Gabinete
19. Sala de reuniones
20. Sala de servicio
21. Atelier de artes plásticas
22. Atelier Nadir Afonso
23. Cocina estudio
24. Planta baja libre
25. Promenade de acceso
26. Aberturas geométricas

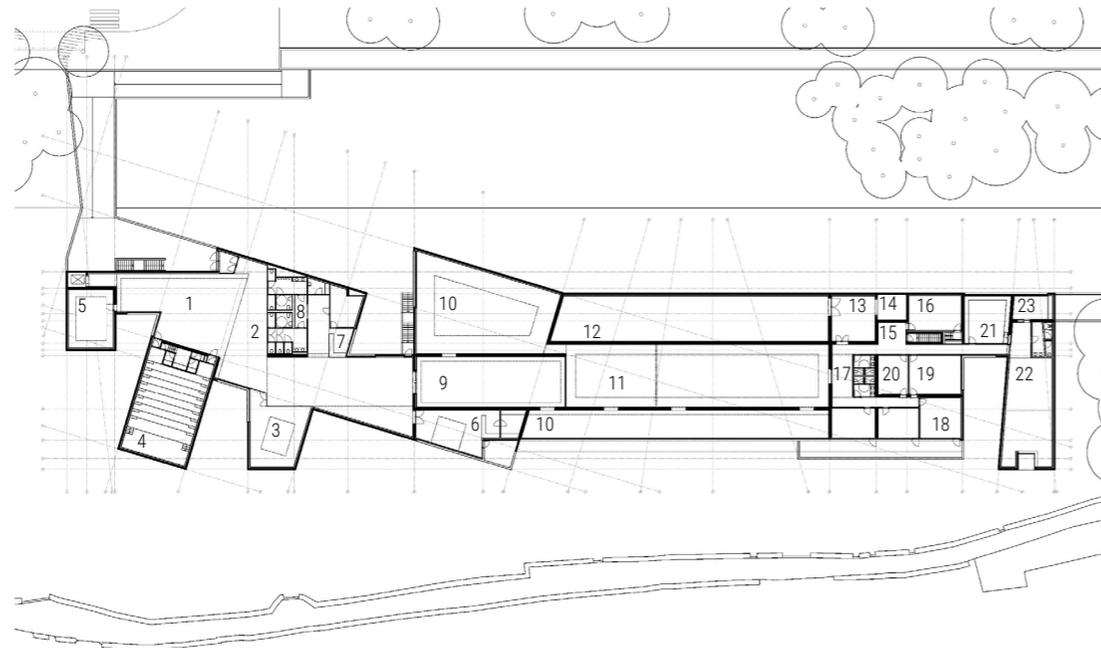


Figura 39. Planta primera.

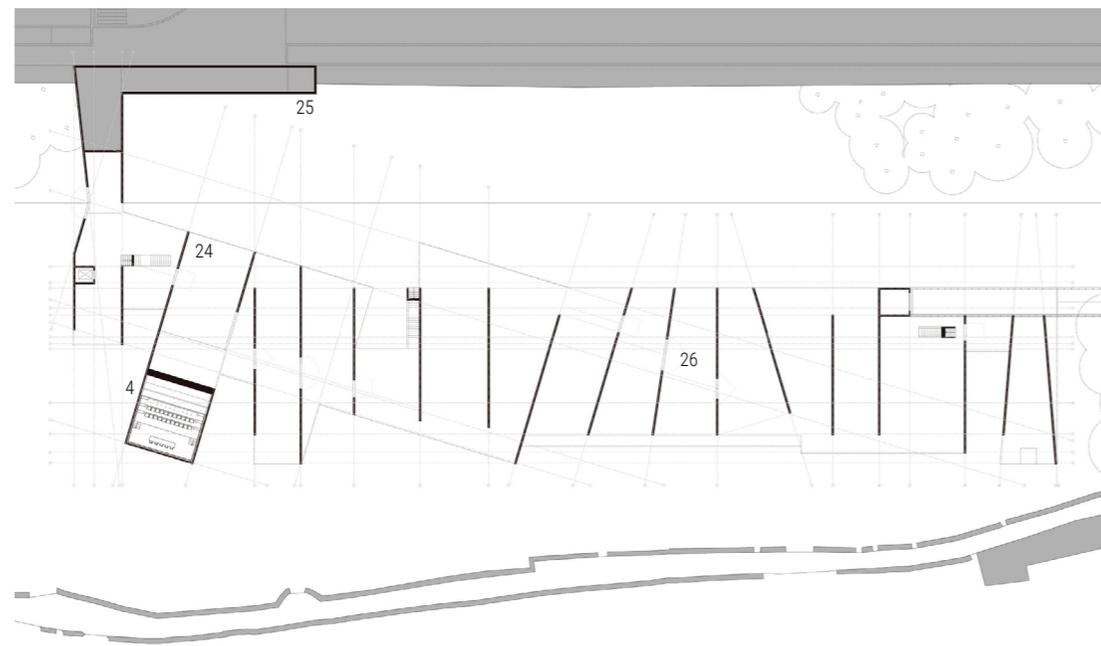


Figura 40. Planta baja



Figura 41. Ciudad, museo y paisaje.



Figura 42. Alzado norte.



Figura 43. Volumen y pasajes. Fotografía: Fernando Guerra.



Figura 44. Sección longitudinal 1.



Figura 45. Sección longitudinal 2.

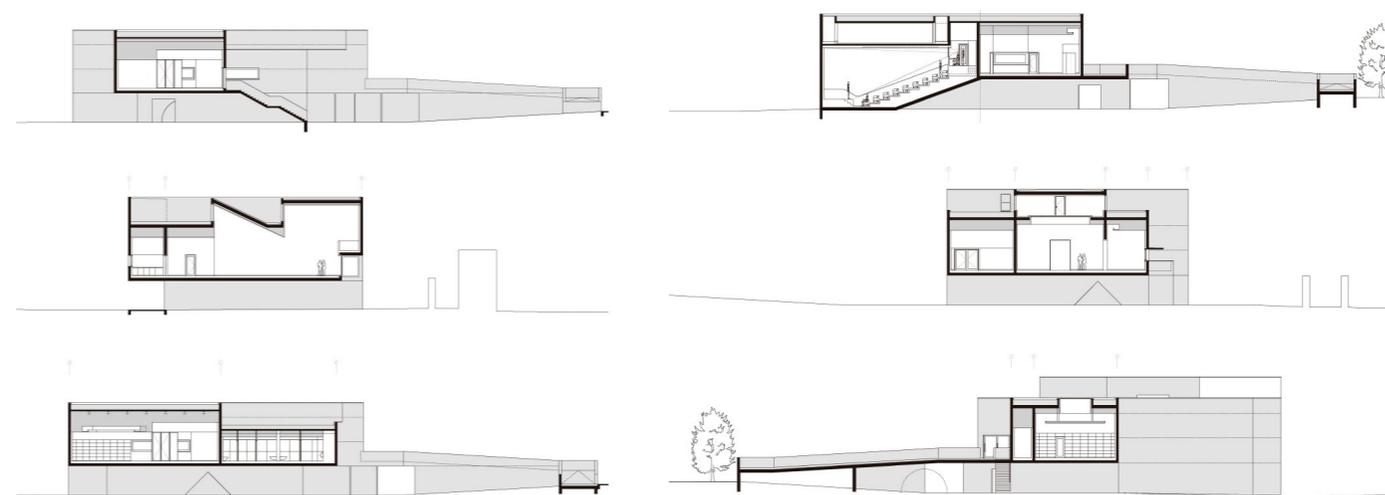


Figura 46. Secciones transversales.



Figura 47. Vista exterior. Fotografía: Fernando Guerra.

LOS SEIS DETERMINANTES DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

ENTORNO_CONEXIÓN

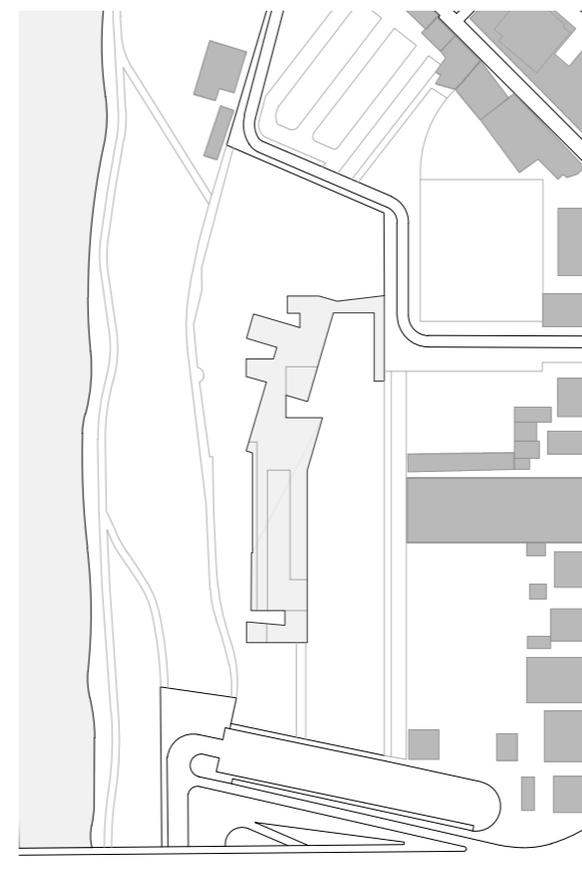


Diagrama 11. Plano de situación. Esc. 1:300

El Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso, situado en Chaves, representa la correlación entre el tejido urbano y el río Tâmega, prolongando y mediando el límite del tejido urbano hacia un yacimiento arqueológico y un paisaje verde.

El edificio se sitúa en un lugar preciso, siendo un elemento de transición entre el lado norte, la nueva expansión de la ciudad y el paisaje urbano de la zona de preservación histórica (la ciudad romana), y el lado sur con el paisaje natural, los ríos y las tierras de cultivo. El museo es un eslabón importante que conecta y fusiona el paisaje urbano con el natural, de una forma muy sutil. El volumen de una sola planta se levanta del suelo sobre diversas láminas estructurales perpendiculares al río. Estas láminas proporcionan la continuidad del paisaje existente, establecen un espacio cubierto lúdico y protegen el edificio frente inundaciones. La entrada del edificio se establece a través de un ligero desnivel que conduce al vestíbulo de la primera planta y conecta los desniveles. La disposición lúdica de la composición arquitectónica de las láminas estructurales o "pilotes" se enfatiza a través de su dirección y posición y sus cambios figurativos y portales geométricos únicos que posteriormente analizamos.

FUNCIÓN_CONTINUIDAD

El diseño del edificio se divide en tres áreas diferenciadas vertical y horizontalmente. En cuanto a la estratificación vertical, se distingue entre la zona subterránea, la planta libre con diversos muros perpendiculares al eje principal del edificio y el nivel del primer piso con las salas de exposiciones. La horizontalidad y la forma longitudinal del museo personifican la principal función del edificio: exhibir. Los espacios interiores se desarrollan axialmente en tres sectores: zona de recepción, espacios expositivos en la zona central y zona de servicios. La parte oeste del edificio consta de vestíbulo, auditorio y cafetería. La parte central está formada por el área de exposición que se divide en tres áreas longitudinales dedicadas a la exposición permanente y temporal irradiadas por diferentes fuentes de luz. La parte este del edificio está dedicada a la educación, las instalaciones de archivo y la administración.

La interpretación de las características del lugar y del programa, genera un diseño que logra la continuidad conciliando la geometría de formas regulares, inflexiones y desplazamientos a lo largo del recorrido del edificio. Como hemos visto anteriormente, es común en los museos de Siza la aparición de la "promenade" o recorrido, que este usa siguiendo una

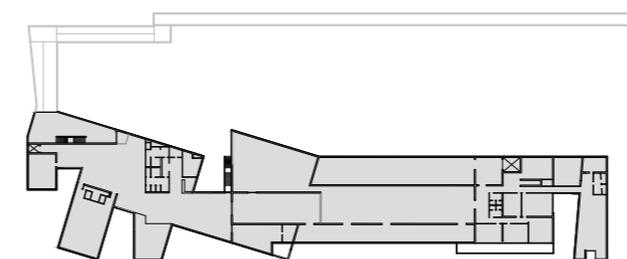
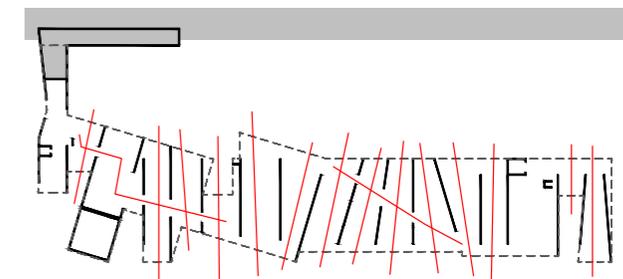
tradición larga de edificios donde se manifiestan. El edificio se ha concebido como un "paseo" a lo largo de las salas de exposiciones y el propio museo se une a la función para la que ha sido creado, creando espacios interiores que pueden considerarse obras de arte.

Existe un recorrido que exhibe la reinterpretación de Siza de la obra de Nadir. Este se realiza a través del jardín geométrico de la planta baja. La planta baja, completamente abierta al público, consta de una serie de muros que siguen tres direcciones. Los visitantes pueden acceder al recinto por la entrada norte, caminar bajo el esbelto cuerpo del edificio y experimentar un espacio dinámico en constante cambio.

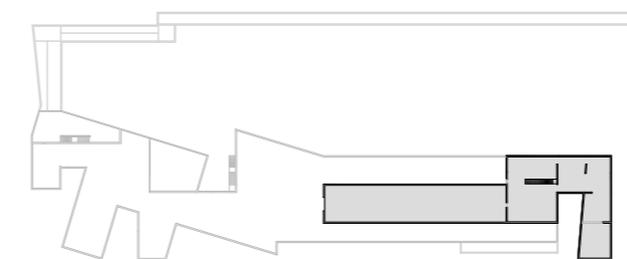
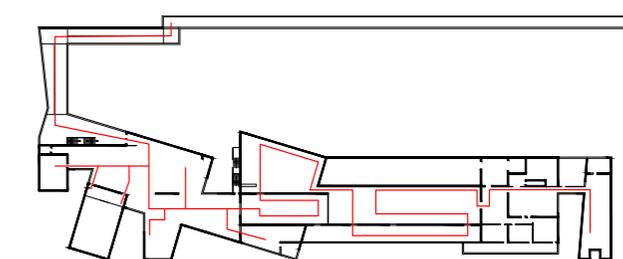
En planta primera encontramos el recorrido principal, que responde a la exhibición, se evidencia en los bocetos conceptuales de Siza donde el edificio es representado como un cuerpo humano y los espacios se recorren siguiendo un itinerario de la cabeza (biblioteca) hasta los pies (exposición). Estos dos paseos tienen la misma lógica de ofrecer una transición de secuencias espaciales dentro y fuera del edificio, una completamente extrovertida y la otra introvertida.



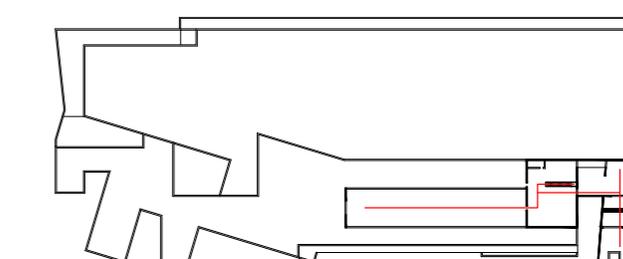
Planta baja



Planta Primera



Planta Segunda



REGIÓN, CLIMA Y PAISAJE_TRANSICIÓN

Con esta configuración del edificio, el museo actúa como umbral entre ciudad y paisaje natural. El diseño del edificio crea una nueva área pública en el margen del río que sirve de transición. Su forma rectangular longitudinal, paralela al río, establece un efecto de contraste sobre el entorno verde.

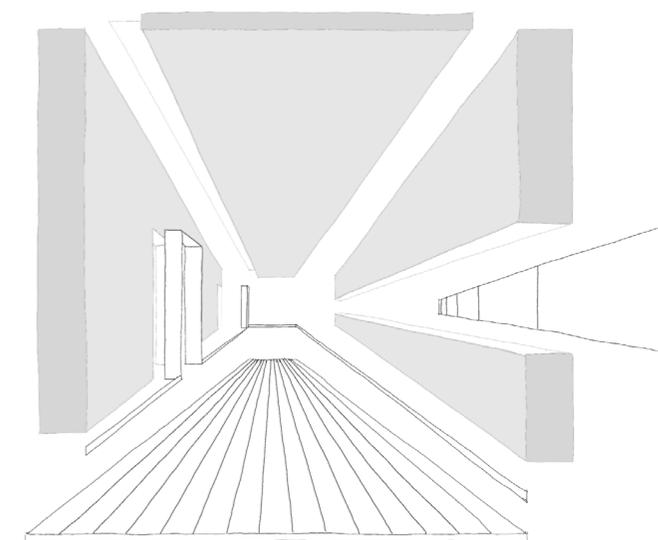
La franja vacía que ocupa el edificio es un sitio históricamente importante que permaneció intacto debido a las inundaciones periódicas. Esta condición implica levantar el volumen del edificio. Siza toma este hecho como una oportunidad para conectar la ciudad, el río y los restos arqueológicos creando una planta baja libre y permeable al paso. En esta separación del museo respecto al terreno encontramos una referencia a Le Corbusier y a su *Museo Infinito*. En el *Museo Infinito* el espacio

se elevaba sobre pilares y permitía el acceso desde la parte inferior al centro del edificio donde comenzaba el recorrido o "paseo arquitectónico".

Los espacios de exhibición ofrecen una variedad de condiciones de iluminación natural, ya sea a través de una iluminación cenital continua, o una franja horizontal continua que enmarca la vista hacia el río. El edificio está abierto al sureste, hacia el río aprovechando la luz natural, cerrado en las partes meridionales y parcialmente abierto en las occidentales. El museo es permeable a la luz y al paisaje, lo que posibilita una experiencia en la que la presencia del lugar es constante. La luz natural en las exposiciones penetra de forma diferentes: lucernarios y ventanas de franjas horizontales.

MATERIALIDAD_SIMPLICIDAD

La uniformidad y homogeneidad de la materialidad consolidan la complejidad de la composición arquitectónica. Representa además un contraste entre la zona verde y el resto del sitio arqueológico, que se yuxtapone a los sólidos muros estructurales de hormigón blanco visto. Los acabados interiores son suelos de madera, paneles de yeso en paredes y techos y mármol blanco en zonas húmedas. La arquitectura de Siza reduce los espacios sólo a lo esencial y lo que percibimos en sus interiores se reduce a sus materiales: suelos de madera y paredes blancas. Existe una unificación en el tratamiento de elementos arquitectónicos como las rampas, escaleras, barandillas y marcos de ventanas usando el color gris. Este permite la diferenciación con el resto de la arquitectura y reforzar el color y la textura de las paredes de hormigón.



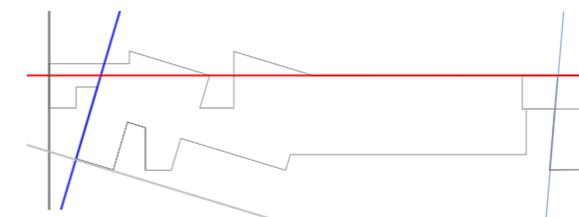
EXIGENCIAS PSICOLÓGICAS_DINAMISMO

El museo se configura principalmente a través de dos direcciones que responden a los elementos que conecta: ciudad (carreteras) y río. La primera dirección es paralela al río y a la carretera en el lado norte, mientras que la segunda responde a la dirección axial de las dos calles principales en el lado suroeste. Estas direcciones principales dan lugar a ejes entrelazados que ofrecen más posibilidades para crear los límites del edificio y permiten dotar al museo de dinamismo, un factor importante. Estos ejes definen el volumen y permiten responder de una manera óptima al entorno.

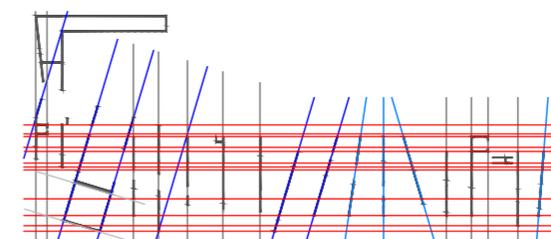
Las formas de organización y las configuraciones geométricas, una principalmente lineal mientras que la segunda oblicua, crean espacios entrelazados. Los espacios se entrelazan solapándose compartiendo porción de intersección y fusionando volúmenes.

Las relaciones espaciales emergentes dan lugar a unos recorridos que son una parte representativa de la expresión arquitectónica del edificio. En el museo, se expresan de dos formas diferentes. La primera, es la configuración radial, situada en dos puntos, uno en cada extremo del edificio. La segunda, es un recorrido longitudinal rectilíneo con diferentes ramificaciones. Estos dan lugar al "paseo arquitectónico" a través del museo enmarcando un movimiento continuo, y a la vez dinámico a través de los diferentes recursos empleados por Siza.

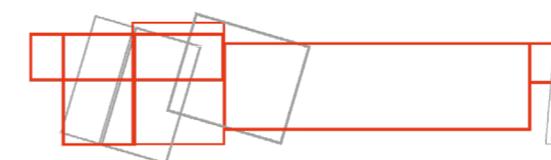
Este paseo, que inicia en la pendiente de entrada, se prolonga hasta los espacios expositivos para estimular una sensación singular en los visitantes: poder experimentar el dinamismo de las obras de Nadir. Dinamismo tangible no solo en las obras, también en la representación del espacio.



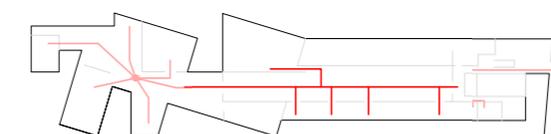
Direcciones principales



Ejes generadores



Configuración y agrupación



Recorridos axial-lineal

ZEITGEIST_GEOMETRÍA

El espíritu que encarna este edificio es la forma de pensar geométrica y abstracta de Nadir Alfonso. El museo resucita al artista, como si fuera su última obra de arte contemporáneo. Comentábamos antes cómo la *Casa Rietveld Schröder*, con sus planos tridimensionales que se interseccionan y expanden, es la traducción a la arquitectura de las composiciones neoplásticas de Mondrian. De la misma forma, la obra de Nadir trasciende a la arquitectura con el museo de Siza, pudiéndose entender como la última obra maestra de este.

Los conceptos del vacío y la geometría son los que permiten la conexión con el espíritu de Nadir Alfonso. La referencia más clara se encuentra en las aberturas de los muros en planta baja. Podemos entender el vacío en planta baja como aberturas en dos direcciones diferentes. La primera conecta las zonas rurales con las urbanas, ya que está situada al norte hacia una

zona urbanizada mientras que al sur da al campo, dando la oportunidad de experimentar diferentes visiones del paisaje. Las segundas aberturas, por su parte, están relacionadas con la geometría de Nadir. Los huecos tienen formas que remiten al alfabeto geométrico creado por el artista. Se colocan estratégicamente en situaciones específicas permitiendo el paso y generando superposiciones de planos y figuras que crean una secuencia.

Estas perforaciones geométricas en las láminas de los muros y la retícula estructural representan simbólicamente la abstracción de Nadir y el cercano puente romano. Además, el vacío en planta baja crea esta zona verde continua que media el edificio con los restos existentes y el paisaje. Todo esto permite una percepción de la continuidad del espacio. Son los vacíos espaciales los que permiten las conexiones.

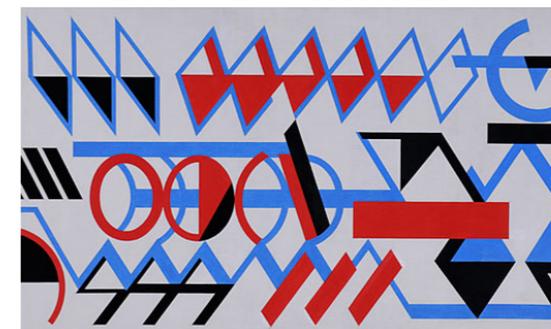
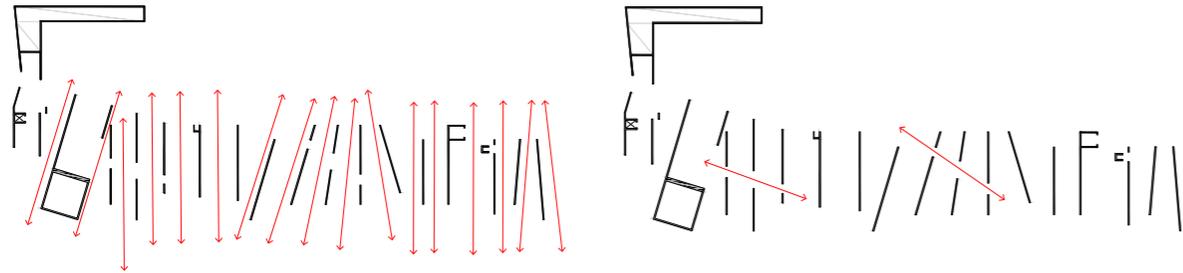


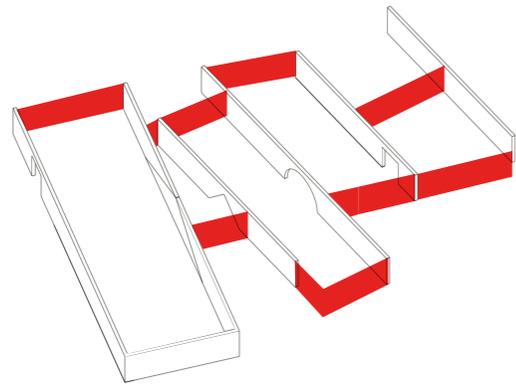
Figura 48. *Espacillimités*, Nadir Alfonso, 1958.

Figura 49. *Puente romano de Trajano*, Chaves.

El vacío: dos aberturas diferentes



Conexión ciudad-entorno rural



Conexión Nadir Afonso y su geometría.

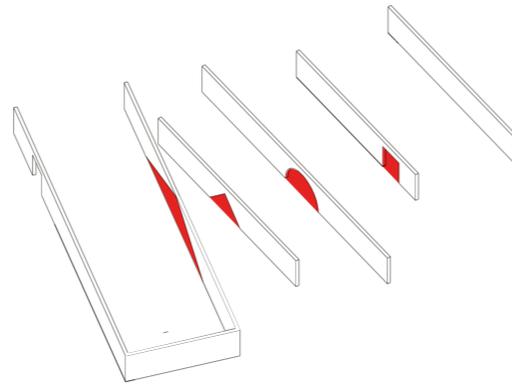


Diagrama 15. Dos aberturas diferentes.



Figura 50. Aberturas geométricas. Fotografía: Fernando Guerra.

EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

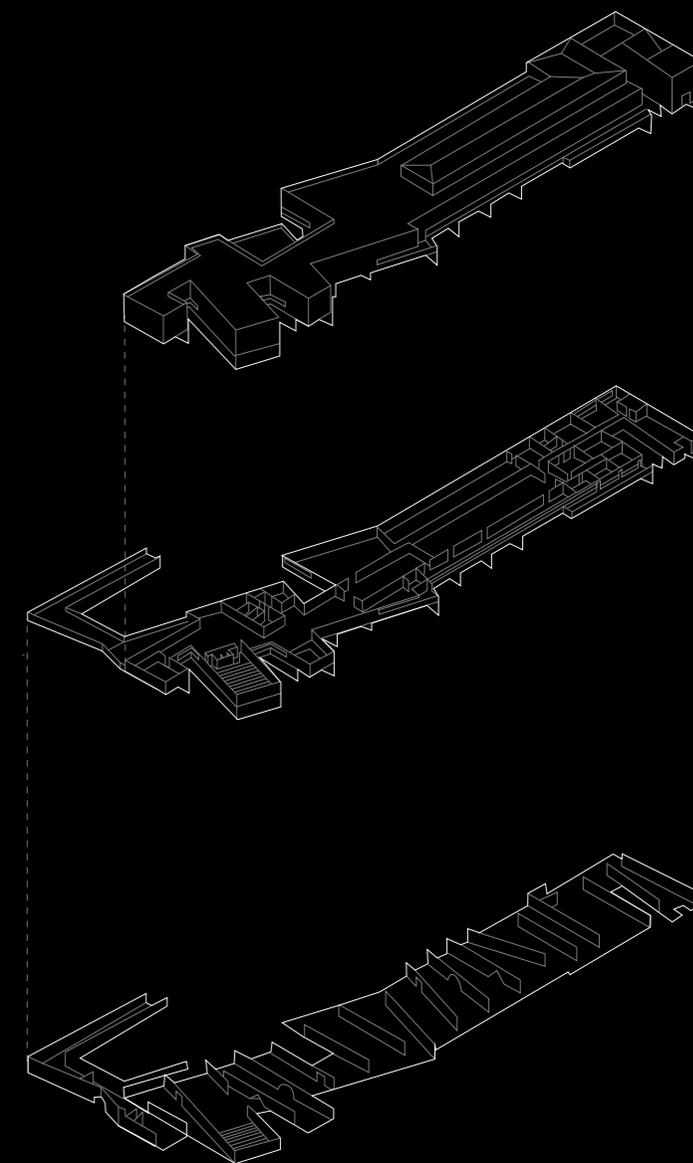
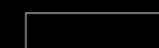
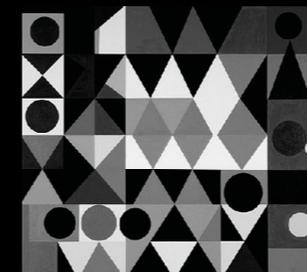
El museo es la expresión del diálogo directo entre Álvaro Siza y Nadir Afonso, en el que arte, arquitectura y territorio están intrínsecamente ligados.

Al admirar este edificio, surgen aspectos relacionados con el carácter del artista, empezando por la referencia a sus obras geométricas, que Siza toma y reinterpreta en la base del museo. La referencia podría verse en las *Composiciones geométricas* de Afonso (1947-1948), en las que el artista trabajaba exclusivamente con cuadrados, círculos, triángulos y rectángulos, que consideraba "la esencia del arte"¹⁸.

También se muestra la influencia de Le Corbusier en el edificio con el concepto de "promenade architecturale" y con los "pilotes". Este concepto en el museo se localiza en primer lugar

en la planta baja con el uso de muros horizontales que soportan la base y que recuerdan "pilotes". Además, estos logran dar una experiencia de "promenade architecturale" a través de la naturaleza donde las diferentes aberturas en los muros permiten a los visitantes captar distintos puntos de vista. En segundo lugar aparece también una rampa que salva la altura y te lleva al volumen horizontal como un brazo, con la intención de guiarte hacia la entrada principal. Mientras se camina por ella, es posible admirar la ciudad y el paisaje donde se ubica el museo.

Nadir Afonso también colaboró con Oscar Niemeyer en 1951-1954, trabajando entre Río de Janeiro y Sao Paulo, periodo en el que Niemeyer desarrolló el proyecto del complejo del Parque de Ibirapuera (1951-1954), del que se desprende un fuerte uso de la horizontalidad.



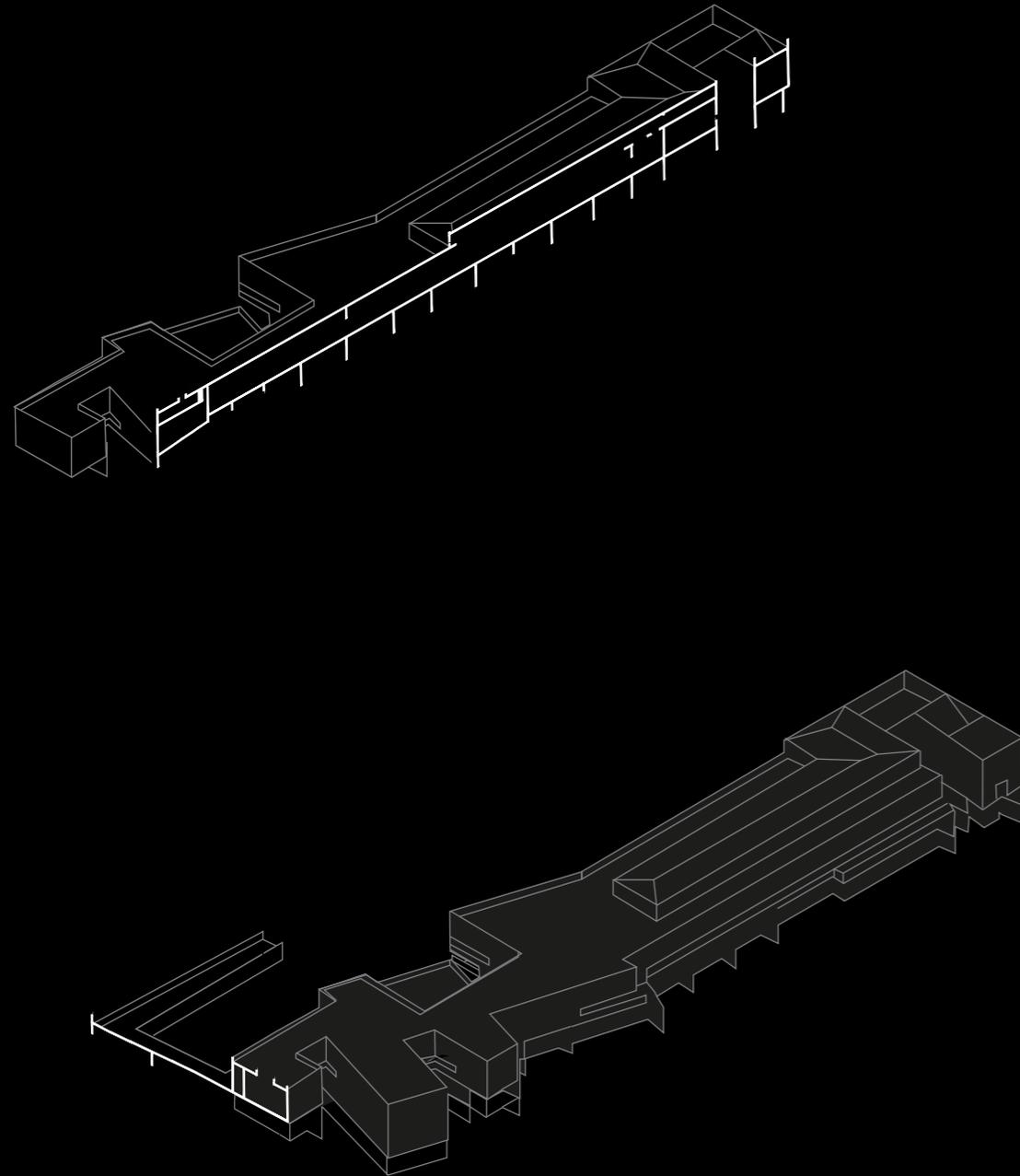
18. Afonso, Nadir. *Da vida à obra de Nadir Afonso*. (Lisboa: Bertrand Editora, 1990).

Figura 51. Nadir Afonso, *Composición geométrica*, 1947.

Figura 52. *La Unité d'Habitation*, Le Corbusier.

Figura 53. *Conjunto Ibirapuera*, Oscar Niemeyer.

Diagrama 16. *Axonometría expresión arquitectónica*.



Este gran cuerpo del edificio construido en hormigón blanco propone un juego de volúmenes, planos, superficies, opacidades y transparencias en diálogo directo con el paisaje verde junto al río Támega.

Hay un esfuerzo por levantar el edificio del suelo, en una tensión entre el mantenimiento del volumen con su masa y peso, y la búsqueda de su desprendimiento del suelo. No hay aquí una permeabilidad evidente, sino una ambigüedad fruto de un juego de planos, pliegues y volúmenes, derivados de la estructura adoptada, que se piensa como inseparable de la configuración del edificio.

En cuanto a la estructura, los elementos principales son muros de hormigón perpendiculares al río a modo de láminas. Se disponen una secuencia irregular de muros, que unas veces coinciden con los muros de carga y otras se desalinean para formar visuales constituyendo un espacio que es una prolongación del museo. Las láminas están dispuestas para crear una secuencia rítmica y movimiento, temas cercanos a la identidad visual de Nadir Afonso, y el entorno se explora bajo la horizontalidad del edificio mediante las aberturas en el hormigón.

Las aberturas tienen formas que remiten al alfabeto geométrico creado por el artista, que se coloca estratégicamente en determinadas hojas, dejándolas pasar, generando superposiciones de planos y figuras en una secuencia especular. Esto permite también una percepción de la continuidad del espacio, que aquí se relaciona no sólo con la experiencia de la mirada, sino también con la del cuerpo.

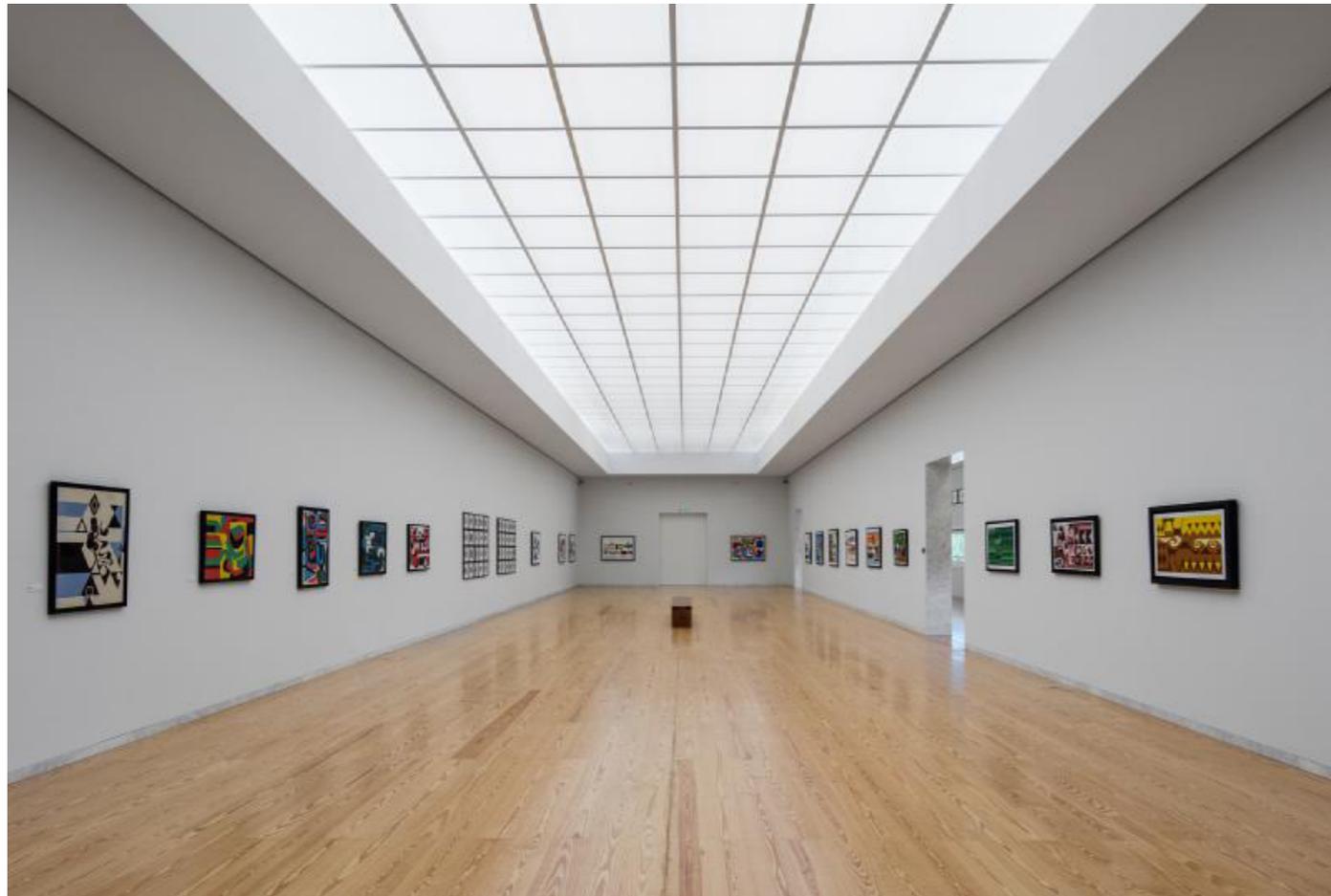


Figura 54. Vista interior sala principal. Fotografía: João Morgado.

sobre la EXPERIENCIA

La primera parte de la experiencia arquitectónica estudia la aproximación al museo, que puede dividirse en tres partes diferentes: ciudad, museo y paisaje.

La aproximación comienza con una rampa de acceso al museo, que conduce al espectador hasta la entrada del edificio con una aproximación oblicua. Hay dos escenas claramente destacables. En el camino hacia el museo, se experimenta una secuencia, una aproximación frontal, en la que el museo enlaza la ciudad y el paisaje rural.

La característica planta baja del edificio desempeña un papel importante. La calidad de la experiencia aumenta gracias al juego abstracto de formas entre las que el espectador camina y se detiene. El visitante se detiene para admirar la obra de arte abstracta que conforman estos muros o para contemplar a través de uno de sus huecos perfilados el paisaje, y tras esto siguen caminando. La circulación del museo en la planta baja es tan diversa como recorridos podemos imaginar entre los pasadizos geométricos, encarnando el espíritu dinámico del artista Nadir Afonso. En resumen, "este museo es un flujo: el reflejo del curso del río que discurre casi paralelo".¹⁹ Fluir es el verbo intransitivo en el que se basa el proyecto"¹⁹.

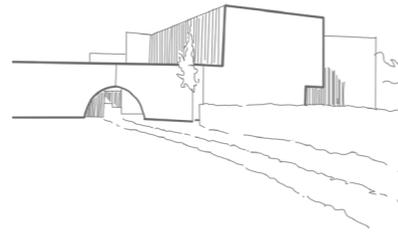
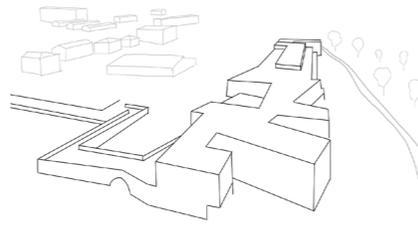
En el análisis de la experiencia de la primera planta cobra gran importancia el libro *Arquitectura, forma, espacio, orden* de Francis D. K. Ching. Los conceptos que introduce sobre la forma del espacio en los espacios de circulación se han aplicado al análisis de las galerías del museo. Además, la experiencia arquitectónica puede describirse mediante las relaciones espaciales de los recorridos, como explica Ching en su libro. Ching también escribe sobre el concepto de escala humana y cómo afecta a la percepción del espacio y para la investigación de este tema desarrollamos diferentes diagramas, analizando la variación de las escalas y cómo influye la luz en estas sensaciones. Por último, siguiendo la metodología de Alberto Campo Baeza en su trabajo *Trece Trucos de Arquitectura* (ETSAUM-UPM), podemos encontrar una interesante aproximación al análisis del espacio y el tiempo. Para él, "la luz en la arquitectura construye el tiempo"²⁰, reconocible en el *Museo Nadir Afonso* y en el uso de los lucernarios. Además, define la anisotropía de un espacio como: "aquellos cuyas cualidades varían según la dirección en que se examinan. Algo anisótropo puede tener características diferentes según la dirección"²⁰. Siza aplica este concepto en el museo, guiando al visitante a través de él, gracias a la geometría.

19. Jose Joaquín Parra Bañón. "Álvaro Siza: retratos y autorretratos. Una fotografía con Maria Antónia en 1966 y un museo para Nadir Afonso de 2016" en *Idpa 05*, ed. por Juan José Vázquez Avellaneda. (Málaga: RU Books, 2019).

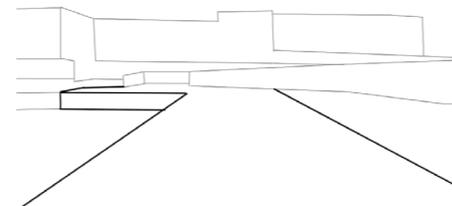
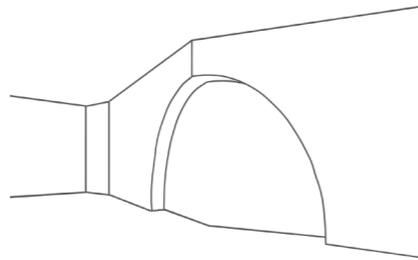
20. Alberto Campo Baeza. *Trece Trucos de Arquitectura*. (Buenos Aires: CP67, 2021).

APROXIMACIÓN_CIUADAD-MUSEO-PAISAJE

En el *Museo Nadir Afonso* a una escala más general experimentamos una secuencia, un enfoque frontal, que nos guía desde la ciudad, pasando por el museo, hasta el paisaje. Hay una transición del caos de la ciudad a la paz de la naturaleza pasando por el museo. Aunque el edificio se sitúa de forma lineal entre la ciudad y el paisaje, no actúa como barrera, sino todo lo contrario. Actúa como conexión entre ambos gracias a la planta baja libre en la que profundizamos más adelante.



En el museo nos situamos en un punto de transición, gradualmente pasamos de la ciudad al paisaje y al entorno natural del río Tâmega. Los huecos en los muros de planta baja y las ventanas en planta primera juegan un papel importante para situar al visitante en el lugar. A través de estas aberturas, el arquitecto consigue crear encuadres de la ciudad y del paisaje rural que enriquecen la experiencia del espectador.



La entrada al museo se produce de forma oblicua a través de una rampa o "promenade". Esta aproximación oblicua logra una mejor visual y perspectiva sobre edificio y su forma. La ligera rampa cambia de dirección en varias ocasiones para conseguir diversas visuales del museo. La rampa aterriza en el nivel superior, donde se encuentra el acceso principal. Será aquí donde empieza el recorrido museístico a través de la exposición.

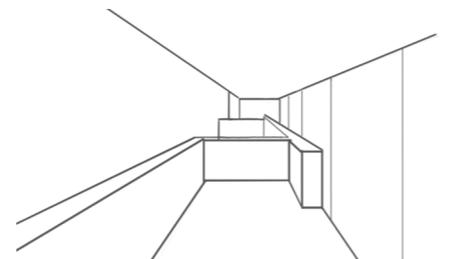
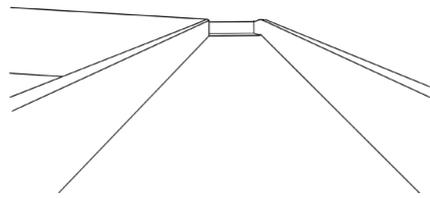


Diagrama 18. Secuencia aproximación.



Figura 55. Entrada al museo.

Fotografía: João Morgado.



Figura 56. Entrada y recibidor.

Fotografía: João Morgado.



Figura 57. Aberturas geométricas. Fotografía: Fernando Guerra.

PLANTA BAJA_GEOMETRÍA Y EXPERIENCIA

La experiencia en la planta baja está vinculada a la geometría. La planta baja del *Museo de Nadir Afonso* está diseñada en continuidad con la forma abstracta de pensar del artista. Siza elige las formas perfectas: círculo, cuadrado y triángulo para crear aberturas en los muros y juega con estas formas y sus dimensiones, proporciones y distribuciones a lo largo del recorrido.

Las figuras geométricas bidimensionales se convierten en series de espacios tridimensionales debido a la perspectiva. Los espacios y los pasajes guían al espectador a través de las figuras geométricas creando un movimiento a lo largo de toda la planta baja con interesantes puntos, las aberturas geométricas. Estos portales geométricos funcionan como el encuadre del objetivo de una cámara que capturan los paisajes del entorno natural.

La circulación se configura a través de las diferentes orientaciones de los muros y las combinaciones de las aberturas. Estos crean una experiencia de gran calidad y una percepción única de los espacios. Los esquemas nos muestran como los muros actúan como pasadizos y dan lugar a recorridos que abren las perspectivas al paisaje y a la ciudad. A lo largo de este itinerario tenemos una rica variedad de espectáculos que juegan con las formas, la luz y las sombras.

Diagrama 19. Recorridos planta baja.

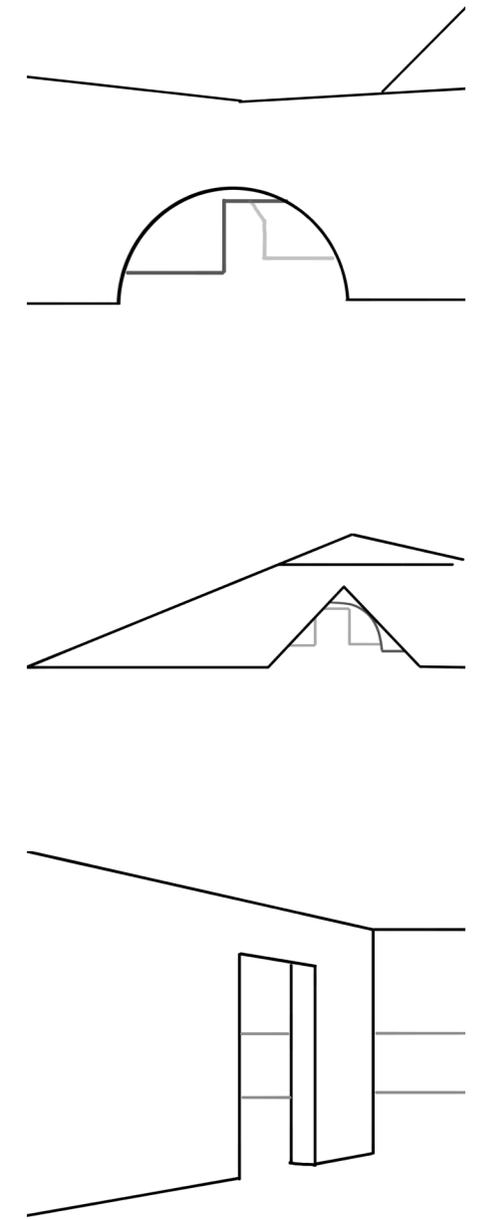
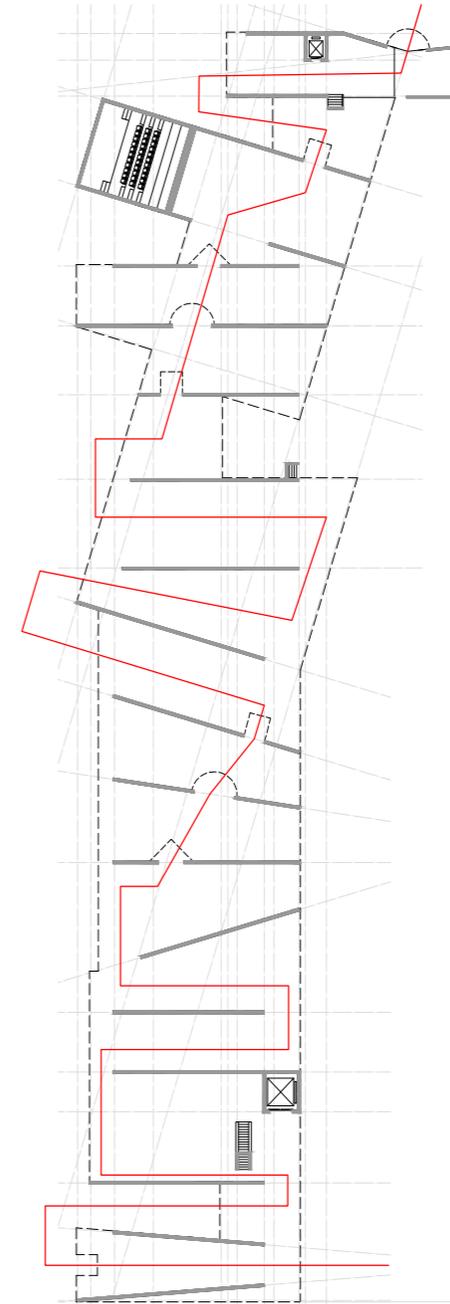


Diagrama 20. Secuencia de aberturas geométricas.

PLANTA PRIMERA

Existen una diferencia en el recorrido entre los espacios de estar y los de pasar. En la entrada, la configuración del recorrido es radial y flexible y no compromete la integridad de los espacios. En el cuerpo principal del edificio, el recorrido es lineal y pasa por la sala de exposiciones principal y distribuye a las personas hacia las demás salas de exposiciones.

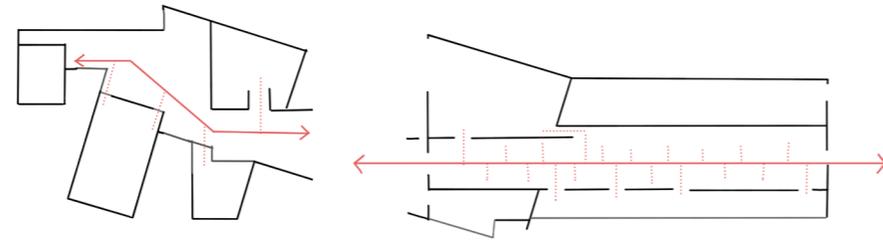


Diagrama 21. Recorridos planta primera.

En el museo hay diferentes salas de exposición con variaciones en las aperturas, que cambian la experiencia al visitarlo. La sala de exposición principal es cerrada, recibe luz natural de una claraboya situada en el centro. Hay otras salas con ventanas horizontales, abiertas al exterior, donde el visitante puede contemplar el paisaje mientras visita el museo. Sobre este lucernario existe un espacio técnico oculto que difunde la luz mediante un perímetro de ladrillo de vidrio y es una de las curiosidades más interesantes del proyecto.

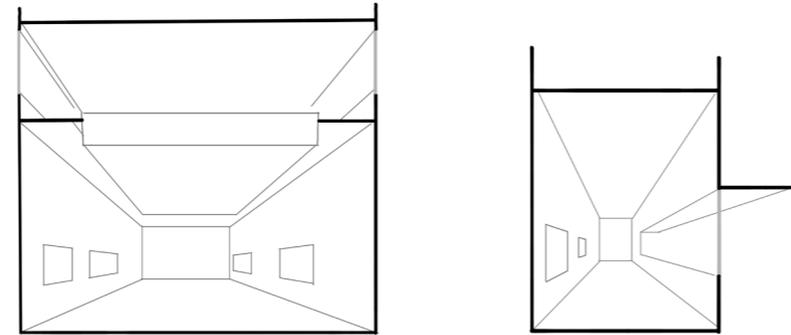


Diagrama 22. Luz natural: lucernarios y ventanas horizontales.

En el museo podemos encontrar espacios en los que Siza juega con la escala, la proporción y la luz. El visitante puede experimentar este juego de escalas en la variación de la geometría y la altura de los espacios. La luz se introduce de diferentes maneras a través de ventanas y lucernarios y contribuye a la sensación de pureza y amplitud espacial que alcanzan las dobles alturas.

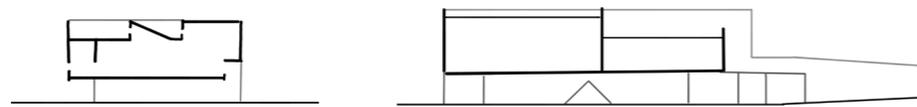


Diagrama 23. Juego de alturas

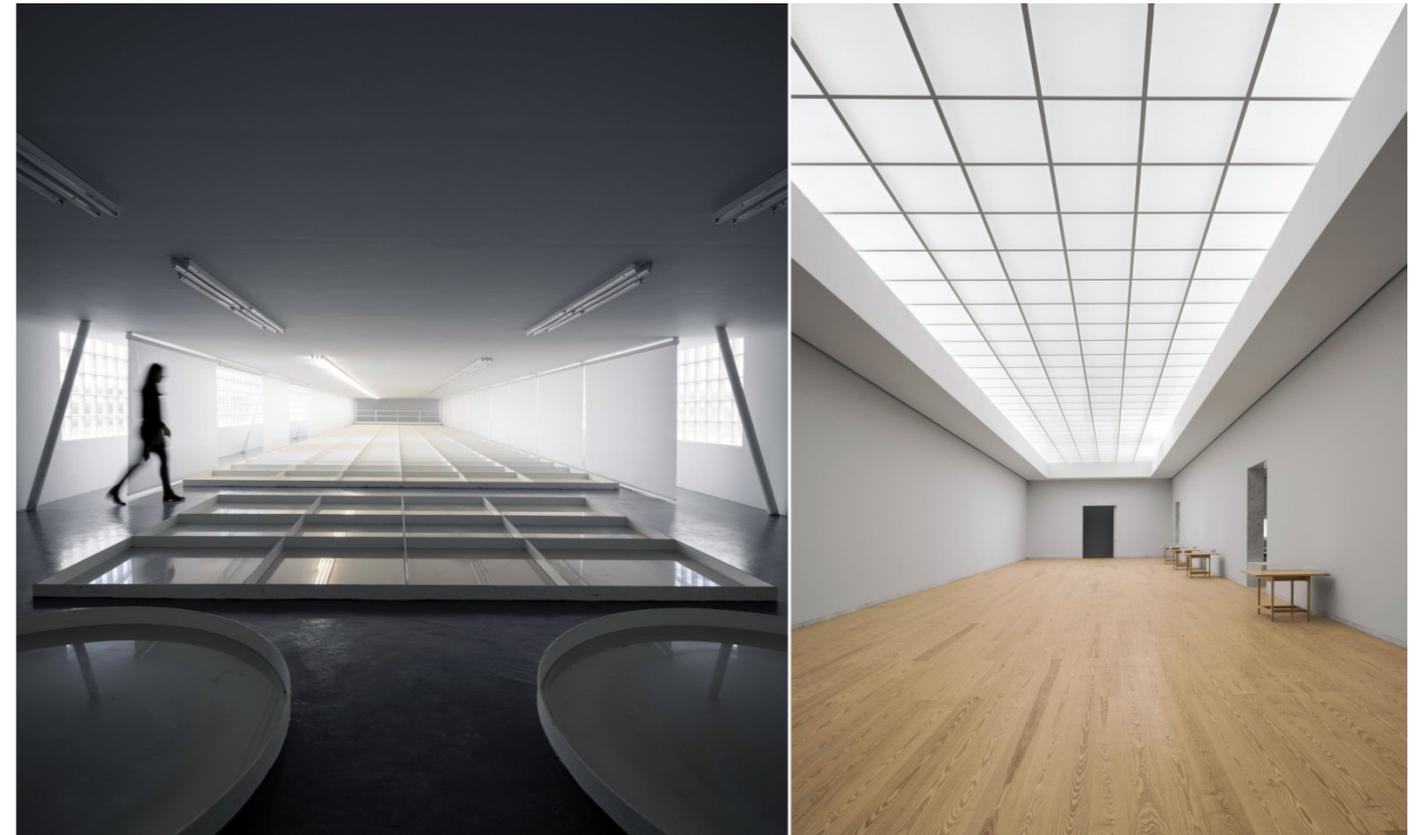


Figura 58. Sala de exposición principal con lucernario y sala técnica. Fotografía: Fernando Guerra.



Figura 59. Juego de escala y luz. Fotografía: Fernando Guerra.

PLANTA PRIMERA

La luz natural es un recurso importante en el museo. Se materializa con los lucernarios y las ventanas horizontales. La sala de exposición principal recibe la luz de un lucernario traslúcido. Las obras se protegen mediante el sistema comentado anteriormente, un espacio técnico oculto que difunde la luz mediante un perímetro de ladrillo de vidrio. Las ventanas mantienen una relación con el entorno y son las que miran al paisaje.

Existe una riqueza de sensaciones en la configuración de espacios. En el paseo por las salas de exposiciones, en muchas ocasiones nos encontramos con techos bajos que sirven de entrada a salas de gran altura, la sensación de paso por un umbral nos hace percibir el espacio al que entramos con mayor monumentalidad. Este juego de alturas recurrente en el museo produce una sensación de esponjamiento del espacio.

Isotropía-Anisotropía:

Siza guía al visitante en el museo mediante los muros y su cambio de dirección. En el edificio se colocan muros con diferentes direcciones, que generan líneas que crean puntos de contacto con las entradas y salidas. Los cambios de plano en las diferentes salas generan una experiencia dinámica en el museo que se conecta con el espíritu de Nadir Afonso y con sus obras geométricas abstractas.

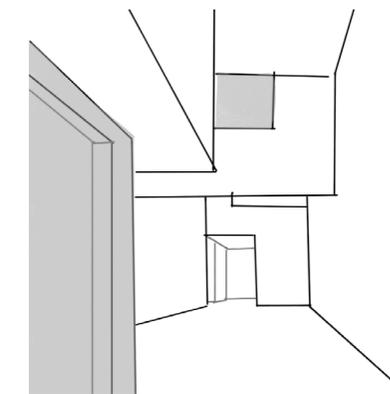
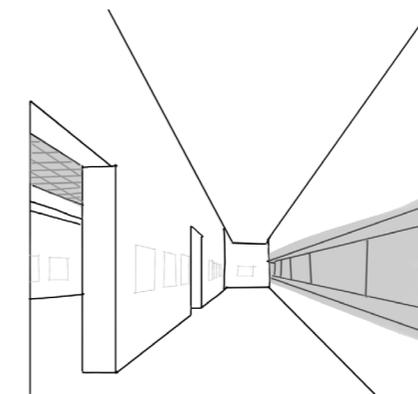


Diagrama 25. Luz natural.

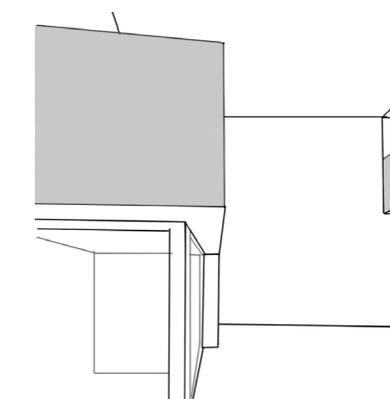
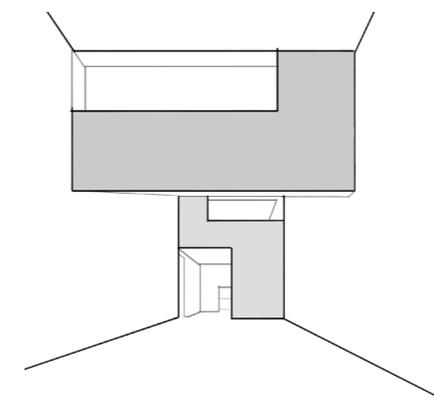


Diagrama 26. Esponjamiento.

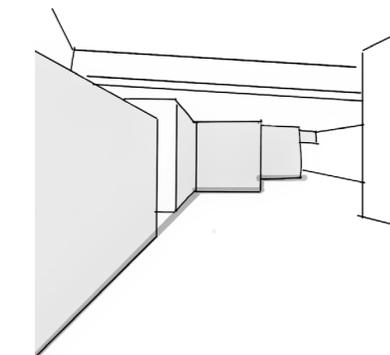
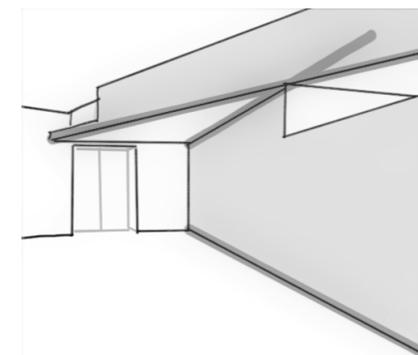


Diagrama 24. Isotropía-Anisotropía.



Figura 60. Vista exterior. Fotografía: João Morgado.

CONCLUSIÓN

El proceso de diseño arquitectónico del *Museo Nadir Afonso* involucra a muchos participantes, Álvaro Siza, es capaz de reinventar recuerdos, interpretar geografías, dejarse contaminar por otra cultura y pasa a formar parte de Chaves y de su historia.

Las *Composiciones geométricas* realizadas por Nadir entre 1947 y 1948, tuvieron una influencia significativa. Pero el círculo, el triángulo y el rectángulo áureo no son sólo parte de esta obra de arte abstracto, sino formas heredadas que ya eran conocidas en la antigua Grecia y que sentaron las bases de la arquitectura y el diseño. Álvaro Siza compone el plano del edificio buscando los esquemas perfectos, las formas puras, que consigue involucrar en su arquitectura haciéndolas formar parte de su identidad. No es casualidad que el cuadrado, el triángulo y el círculo participan en los muros estructurales del museo y configuran su base.

De este modo, Siza se convierte en el compositor que haciendo uso de la "partitura musical", que es el "alfabeto geométrico" de Nadir, configura una composición poética donde cada muro desempeña un papel central, más allá de su función pragmática de elevar el edificio por encima del nivel de inundación del río Tâmega. Así, estas geometrías se transforman en espacios concebidos para sorprender y

asombrar, haciéndolos habitables. Pero la geometría no es sólo forma aparente, como vimos en nuestro análisis es también líneas: continuas, oblicuas, paralelas y perpendiculares, multiplicadas en diversas posiciones, en la estructuración del fondo y en la organización del espacio, permitiendo la separación de niveles o la formulación de conjuntos. Como en un diagrama, los signos geométricos traducen en una abstracción el equilibrio dictado por la lógica y las leyes de las matemáticas. Entrar en el *Museo Nadir Afonso* es como entrar en el universo geométrico de Nadir volcado sobre un papel blanco que es la arquitectura de Siza, haciendo que este edificio encarne el espíritu de un único individuo y de su arte.

Nadir y su obra pictórica llevada a las tres dimensiones se convierte en una atracción cultural entre naturaleza y ciudad, que resalta la historia y la memoria del lugar. De hecho, uno de los mayores logros de este edificio es el beneficio que aporta a la sociedad de Chaves, siendo una evidencia de cómo el edificio responde de manera óptima no solo al artista para el que alberga la obra, también al lugar y a las necesidades de este. El *Museo Nadir Afonso* es la prueba de que la geometría y el arte abstracto funcionan como elementos de conexión. Es Siza quien con su sensibilidad consigue captar un determinado personaje a la vez que arraigarse a un lugar, manteniendo siempre su propia impronta.

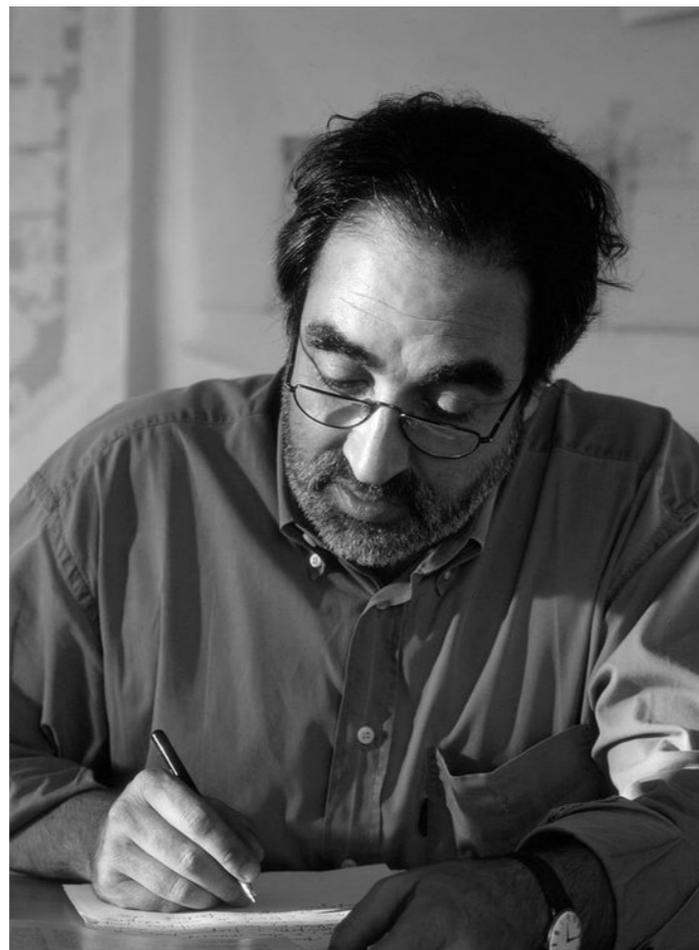


Figura 61. Eduardo Souto de Moura.

sobre EDUARDO SOUTO DE MOURA

Souto de Moura nace en Oporto, Portugal, en 1952. Estudió arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Oporto (ESBAP) y obtiene el título de arquitecto en 1980. Trabaja como asistente de Álvaro Siza desde 1974 hasta 1979. Admiraba lo esencial de este "maestro", pero tuvo la necesidad de encontrar un camino propio. Abre su propia oficina en 1980 y adopta una posición inicialmente conceptual en su trabajo.

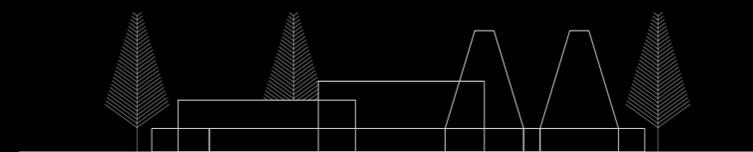
Con el tiempo, tras una trayectoria basada en el minimalismo y los "modus operandi", encuentra una inquietud que lo devuelve sobre los pasos de su maestro. Este retorno a su formación inicial da lugar a una arquitectura arraigada en su contexto que reflejan una comprensión profunda de la historia y la cultura del lugar en el que trabaja.

Souto de Moura fue profesor visitante en París-Belleville, Harvard, Dublín, Zürich y Lausana. Ha asistido a seminarios en Portugal, España, Gran Bretaña, Francia, Italia, Suiza, Yugoslavia, Estados Unidos, Holanda, Irlanda, Canadá y Noruega. Su obra ha sido expuesta en Portugal (Oporto, Lisboa, Braga),

Francia (Bienal de París, Clermont-Ferrand, Burdeos), Gran Bretaña (Londres, Cambridge), Italia (Trienal de Milán, Roma), Yugoslavia (Pirano), Estados Unidos (Nueva York, Harvard) y Suiza (Zurich). En 2011 recibió el prestigioso Premio Pritzker por su habilidad para crear obras atemporales que equilibran la innovación con la tradición. Su obra ha constituido uno de los imaginarios más influyentes para la modernidad portuguesa, siguiendo el legado de figuras tan influyentes como Fernando Távora o Álvaro Siza.

Su enfoque de trabajo, que se ha ido distanciando de métodos y fórmulas, se destaca por la extrema singularidad con la que se acerca a cada proyecto. No obstante, esta cuidadosa adaptación al contexto no impide reconocer ideas recurrentes en su trayectoria. Conceptos transversales que, a pesar de las variaciones, dan forma a una manera de hacer propia y reconocible con un enfoque característico en la visualidad y la percepción. Su legado continúa influyendo a generaciones de arquitectos que buscan esta comprensión profunda de la relación entre la arquitectura, el entorno y la cultura.

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA RÊGO



INTRODUCCIÓN

sobre PAULA RÊGO

Paula Rêgo (1935-2022) es una destacada pintora figurativa contemporánea de origen portugués. Nace en Lisboa durante el inicio del régimen de Salazar. Ese universo temprano, un mundo hostil y militarizado, será la primera influencia de su obra donde se proyecta un mundo regresivo y opresor de personajes y escenas grotescas.

Es conocida por su estilo artístico provocador que combina influencias de la pintura figurativa tradicional con elementos narrativos y simbólicos y por su capacidad para explorar temas oscuros y emocionales a través de su trabajo.

Rêgo, cuando completó su educación escolar, se trasladó a Londres para formarse en la Slade School of Fine Art, donde se estableció y desarrolló gran parte de su carrera artística. Allí conoció al también artista Victor Willing, con quien contrajo matrimonio y tendrán tres hijos juntos: Casper, Nick y Victoria. La relación de Paula Rêgo y Victor Willing ha influido en su trabajo artístico de diversas maneras. El matrimonio y

la maternidad es un tema recurrente en su obra y se aborda de diferentes formas en muchas de sus pinturas que exploran temas relacionados con las relaciones familiares.

Su talento fue reconocido a temprana edad, pero no fue hasta la década de 1990 que logró el reconocimiento en el panorama artístico portugués, inglés e internacional. Su primera exposición individual fue en 1988 en la Serpentine Gallery de Londres.

Paula Rêgo es conocida por su estilo artístico distintivo, el dominio técnico en la pintura al óleo y por "el brillante dominio de dibujar/pintar historias que revelan/esconden secretos"²¹. Destaca su habilidad para abordar cuestiones sociales y políticas a través de una lente personal y a menudo surrealista. Sus pinturas exploran temas relacionados con el género, el poder, la sexualidad, la violencia y la memoria, utilizando figuras humanas y objetos simbólicos para transmitir sus ideas de manera provocadora y conmovedora.

21. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* (2021): 45-61.



sobre la obra de PAULA RÊGO y cómo albergarla

Las pinturas iniciales de Paula Rêgo son consideradas neodadaísta o de estilo informal donde se mezclan técnicas (pintura, collage...). Paula formó parte del *London Group*, con quienes participó en exposiciones colectivas, y fue desarrollando un estilo más ilustrativo y figurativo.

Su obra, donde los personajes principales son mujeres, provoca en el espectador emociones intensas, un "*impacto estético*". Las historias y secretos de la obra de Paula Rêgo son un conjunto de sus vivencias y de denuncias políticas, sociales y de la situación de opresión de la mujer. "El tema ineludible de Paula Rêgo es lo femenino, en las expresiones plurales y ricas entrelazadas a lo largo de su vida: niña, hija, mujer, amante, artista, madre, inmigrante."²² Su obra está influenciada por sus experiencias y por su papel como mujer en los diferentes ámbitos y momentos de su vida.

La vida de la artista está marcada por las figuras familiares: madre, padre, marido y hijos y cómo ella desarrolla el papel de hija, mujer y madre. La madre de Paula, severa y autoritaria, es a través de la cual tuvo su primer contacto con la pintura. Su padre, podemos asociarlo en la vida de Paula con la liberación, es el que la anima a ir a pintar a Londres y a huir del régimen

salazarista en el que vivía. Su marido Victor Willing, que en la vida de Paula es sinónimo de opresión, fue un pintor que también asistió a la *Slade School Fine Art en Londres*. Paula tuvo tres hijos con él. En sus pinturas aparece la maternidad como tema ambiguo: el nacimiento y la vida que se enfrenta con la reivindicación de la feminidad y "la ira que debe sentir la mujer domesticada"²².

La pintura es la forma de expresarse de Paula y en ella se muestra el "trasfondo donde se proyecta un mundo regresivo, omnipotente y opresor"²². Paula Rêgo confirma: "Los cuadros me ayudan a darme cuenta darme cuenta de lo que siento, me permiten sentir cosas prohibidas"²³.

"Paula Rêgo, tímida y reservada en vida, desata visceralmente su "*hybris*" con impetuosidad y violencia en la obra"²⁴. Esta violencia se materializa como una "*estética de la agresión*", precedida por dos artistas influyentes en su obra: Francis Bacon y Freud. La influencia de Bacon se evidencia con la distorsión, la de Lucian Freud con su profundidad emocional y la de Balthus con su compostura oscura. Por otro lado, aparece una fuerte influencia de las ilustraciones de Beatrix Potter, una escritora e ilustradora de literatura infantil.

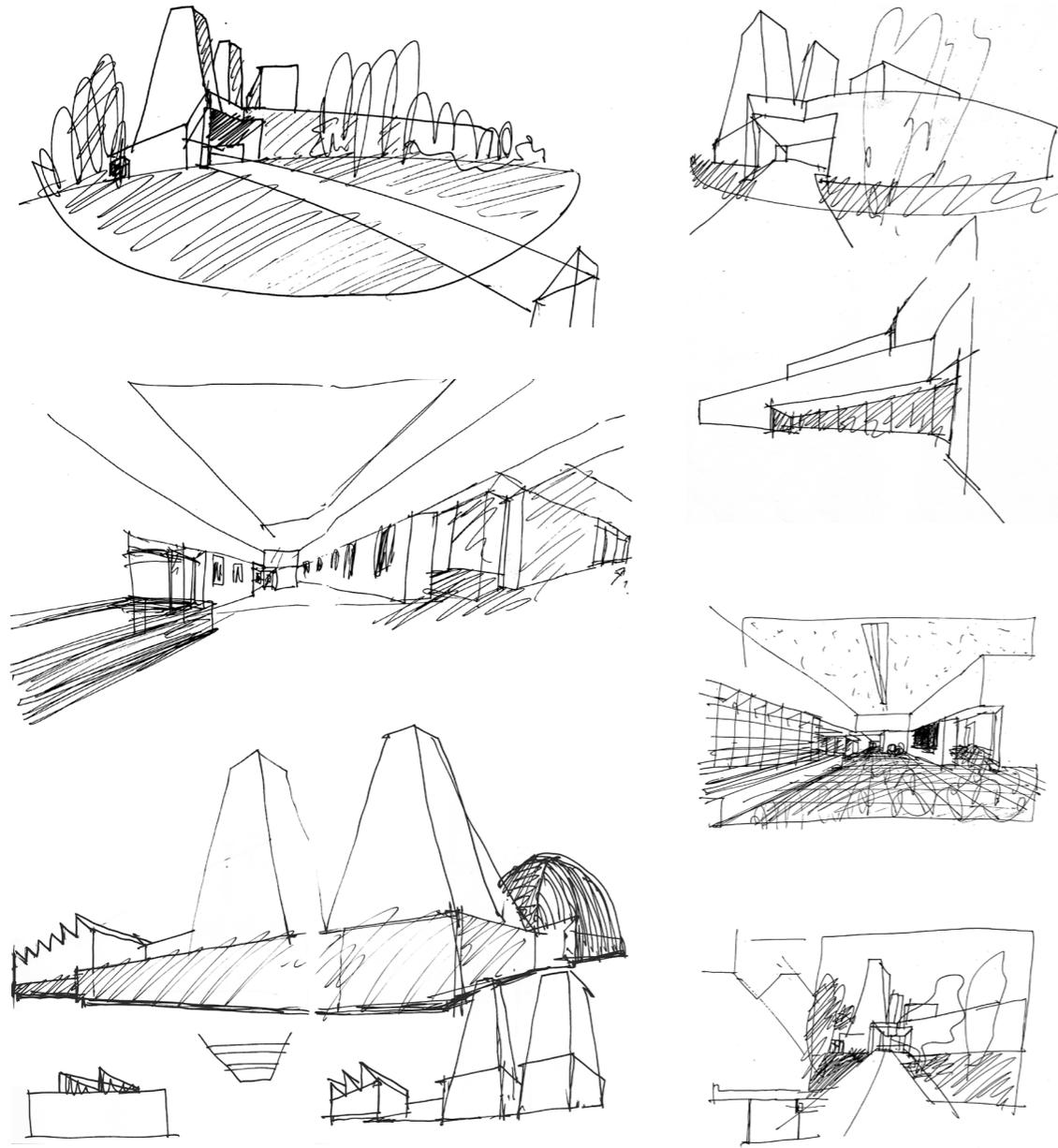
22. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* (2021): 46.

23. Mariana Andrade Cruz. *Desenho é Uma Pronúncia: Paula Rêgo e Agustina Bessa-Luís*. (Publicación Posgrado en Letras y Literatura, Universidad Fluminense, 2016).

24. *Los secretos de Paula Rêgo*, Nick Willing (Reino Unido: Kismet Film Company, 2017).

25. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* (2021): 47.

Figura 62. *La familia*, Paula Rêgo, 1988.



sobre EDUARDO SOUTO DE MOURA y su edificio para PAULA RÊGO

Paula Rêgo eligió a Souto de Moura como arquitecto para el museo que alberga su colección en Cascais. El espacio recibió desde primer momento el nombre de *Casa das Histórias Paula Rêgo*, rechazando el nombre estático de museo y con la intención de dotar el equipamiento de dinamismo. Souto de Moura pudo elegir el emplazamiento, un "oasis" en medio de la ciudad, un bosque amurallado con un vacío que fueron las antiguas pistas de tenis de un club que habían desaparecido con la Revolución de los Claveles. La adaptación al terreno y a la memoria del lugar fueron conceptos clave. El estudio de los árboles, y especialmente de las copas, desarrolla un conjunto de volúmenes con diferentes alturas, para responder a la pluralidad del programa. La disposición de las cajas funciona como un positivo mineral, a partir del negativo que quedaba del perímetro de las copas. En contraste con el entorno el material principal del edificio es el hormigón rojo.

La colección de Paula Rêgo compuesta por pintura, dibujo y grabado, reflejan la trayectoria artística y creativa de la artista. El recorrido de la colección lleva al espectador a través de una secuencia de espacios de diferentes escalas que se adaptan

a las dimensiones y voluntades de la artista. El edificio se configura con una jerarquía de espacios mediante el cambio de escala, las dimensiones y las distintas alturas.

Se introducen dos grandes volúmenes piramidales en el eje de la entrada, que son la librería y el café, los volúmenes representativos y públicos. En estos volúmenes particulares distinguimos la voluntad del arquitecto de responder a la cultura y a la memoria del lugar. El Palacio Nacional de Sintra, la cocina de Alcobça y algunas casas del arquitecto Raúl Lino y algunos grabados de Boullée no fueron indiferentes en las decisiones del diseño. Cada sala de exposición tiene una apertura al jardín exterior porque según el arquitecto "Nunca está de más contrastar la realidad abstracta y totalmente artificial del arte contemporáneo con la realidad cotidiana y dura que lo rodea"²⁶. Los espacios y la característica domesticidad, que hace referencia a la arquitectura palaciega de Sintra y Cascais, nos permite recorrer los espacios con una sensación de proximidad y amparo que contrasta con la frialdad y la impresión que causan las obras de reivindicación y denuncia de Paula Rêgo.

26. Eduardo Souto de Moura. "Eduardo Souto de Moura 2005-2009". *El Croquis*, n° 146 (2009).

Figura 63. Bocetos Souto de Moura.

1. Atrio
2. Recepción
3. Tienda de libros
4. Bar
5. Cafetería
6. Patio
7. Corredor 1_Exhibición permanente
8. Corredor 2_Exhibición permanente
9. Sala 1_Exhibición permanente
10. Sala 2_Exhibición permanente
11. Sala 3_Exhibición permanente
12. Sala 4_Exhibición permanente
13. Sala 5_Exhibición permanente
14. Sala 6_Exhibición permanente
15. Exhibición temporal
16. Auditorio
17. Oficinas
18. Escaleras
19. Carga y descarga
20. Patio tecnológico
21. Almacenamiento
22. Cabina de proyección
23. Cabina de traducción
24. Galería técnica
25. Hall
26. Baños
27. Guardarropa
28. Archivo
29. Centro de seguridad
30. Depósito
31. Servicios y equipamiento del edificio
32. Workshop
33. Instalaciones
34. Almacén

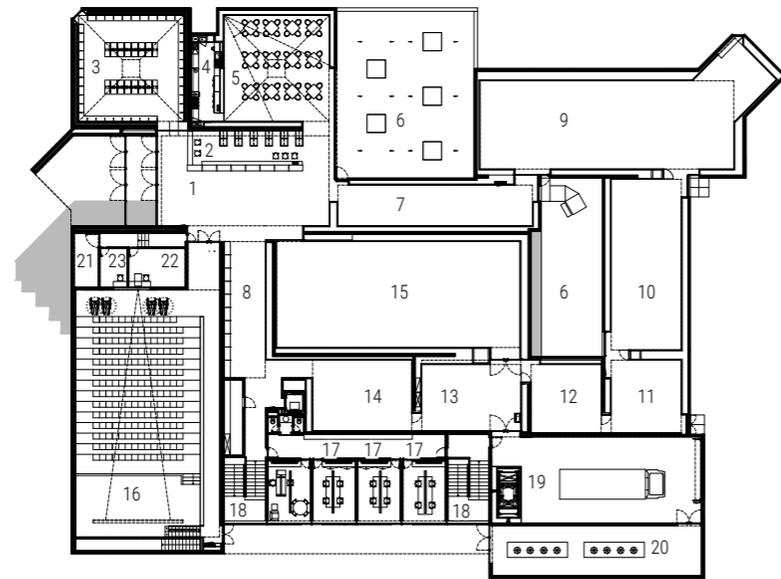


Figura 64. Planta baja.

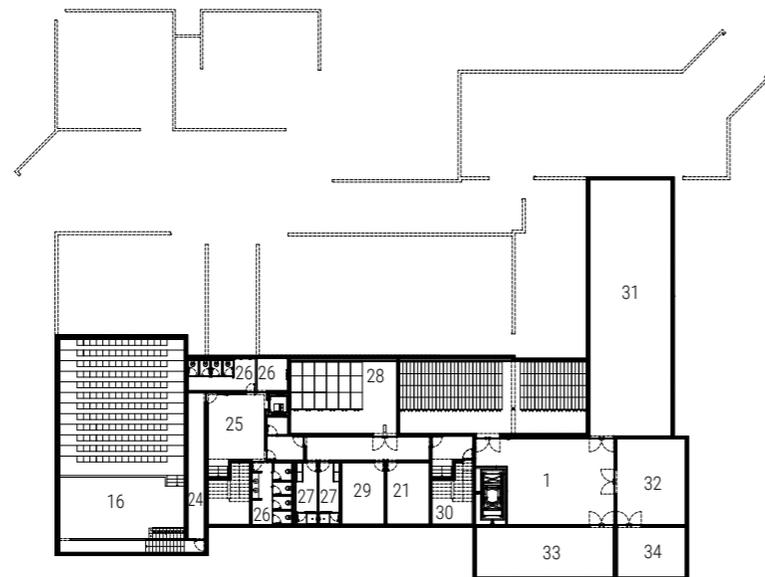


Figura 65. Planta sótano..



Figura 66. Vista exterior. Fotografía: James Florio.



Figura 67. Volúmenes piramidales. Fotografía: Luis Ferreira Alves.

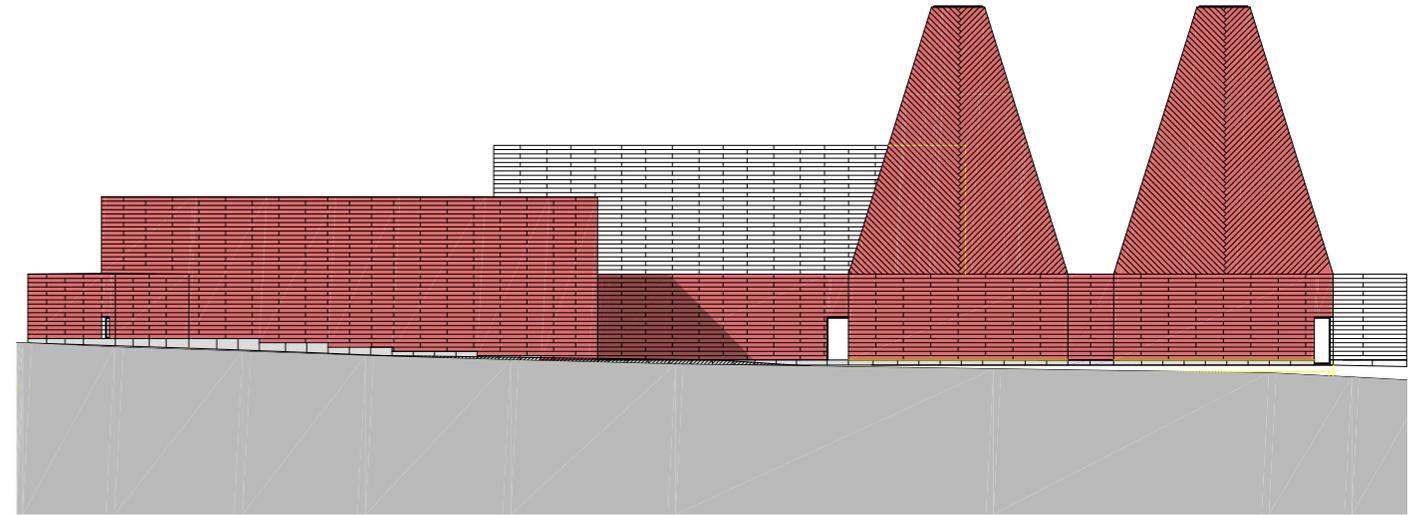


Figura 68. Alzado oeste.

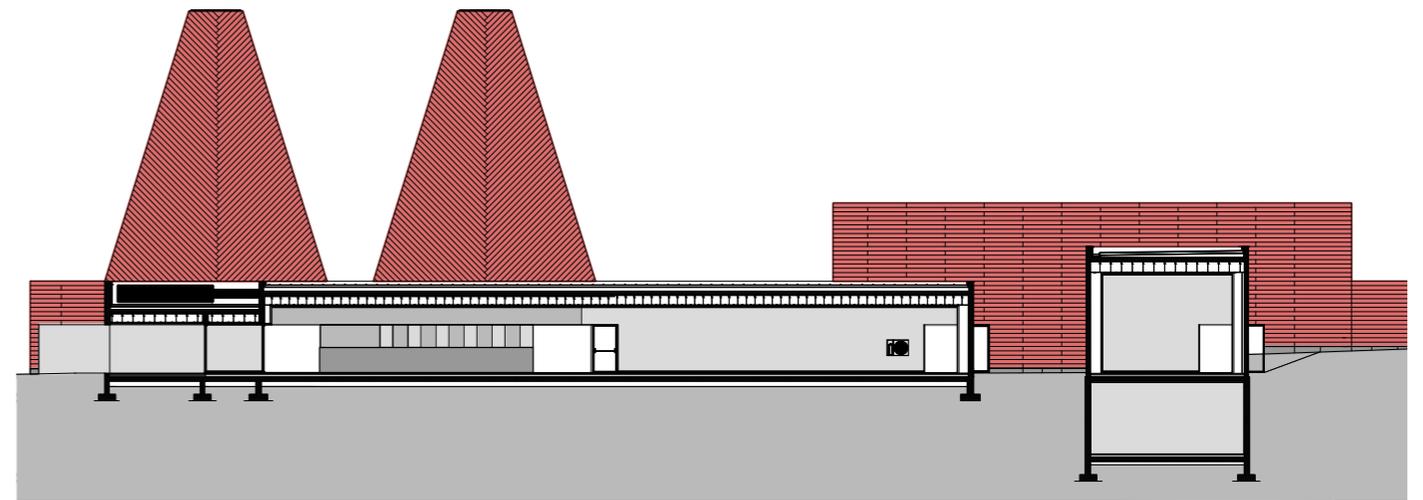


Figura 69. Sección.



Figura 70. Vista exterior entorno y vegetación. Fotografía: Luis Ferreira Alves.



Figura 71. Vista exterior entorno y entrada. Fotografía: Luis Ferreira Alves.

LOS SEIS DETERMINANTES DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

ENTORNO_ADAPTACIÓN

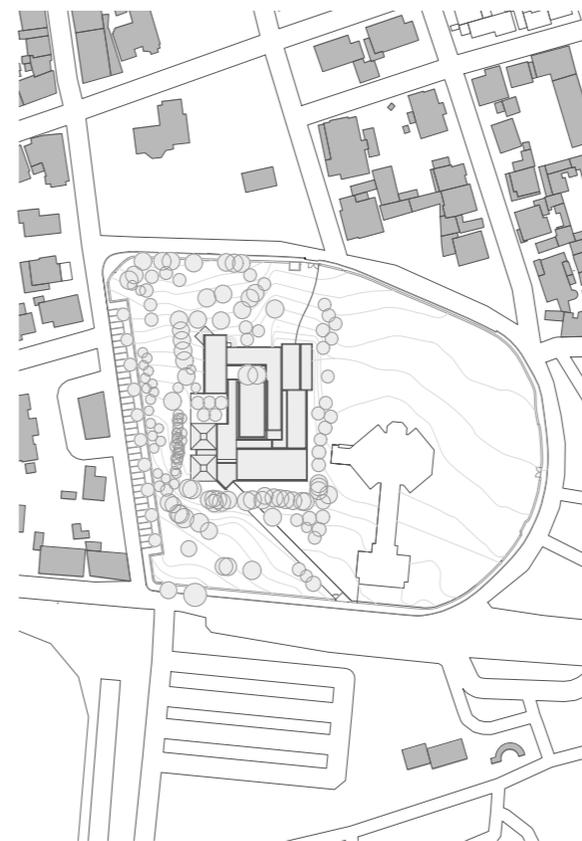


Diagrama 27. Plano de situación. Esc. 1:300

El emplazamiento privilegiado elegido por Souto de Moura es un bosque amurallado, un vacío en medio de la ciudad junto al Museo del Mar, con un claro en medio que se corresponde con unas antiguas pistas de tenis de un club.

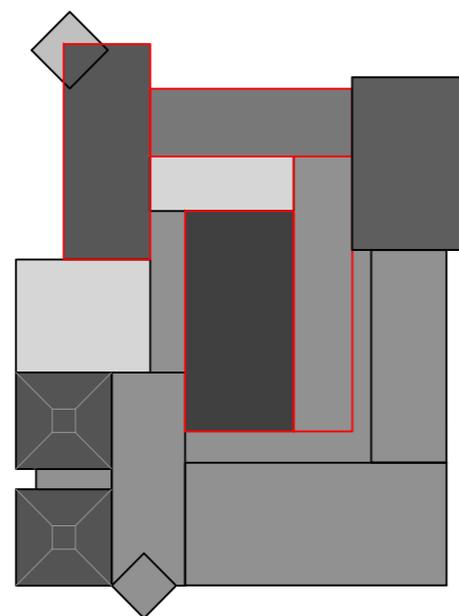
Souto se adapta al terreno y busca preservar los árboles existentes adaptándose al claro que las antiguas pistas de tenis habían creado. Es la vegetación la que define la forma del edificio. Diseña el edificio como una especie de positivo al negativo que configuran las copas de los árboles existentes. Con esta estrategia el edificio pertenece al lugar y responde directamente a su entorno. Además, siguiendo las teorías de Venturi, Souto entiende "la importancia de que la arquitectura trabaje con la complejidad, teniendo en cuenta que la cultura actual también es compleja y fragmentada. El contexto puede ser visto como un conjunto de fragmentos, en los que debe insertarse el nuevo proyecto y tratar de promover la continuidad y coherencia del conjunto"²⁷. Entendiendo el lugar como este "conjunto de fragmentos", veremos a continuación como el arquitecto se adapta no solo al terreno y a su historia, también a la tradición y a la arquitectura de Cascais.

27. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª edición. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018).

28. Sílvia Raquel Lopes Freitas. *A ideia do museu: Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura*. (Tesis de máster en Arquitectura, Universidad Lusitana de Lisboa, 2014), 103.

FUNCIÓN_JERARQUÍA

La *Casa das Histórias Paula Rêgo* fue concebida para albergar la colección de obras de esta artista y como hemos comentado para configurar la "casa" de las desgarradoras historias que las obras de Paula cuentan. El museo consta de seis galerías de la exposición permanente, una sala de exposiciones temporales, un vestíbulo, un auditorio, talleres, almacenes, oficinas administrativas y dos edificios públicos: cafetería y biblioteca, en los volúmenes más representativos. La forma se configura a partir del entorno y de la función. Se desarrolla como un juego de volúmenes para responder a la pluralidad del programa. Las distintas escalas, dimensiones y alturas se configuran dependiendo de las obras que albergan. Es decir, las formas de las salas de exposición responden a las dimensiones de las pinturas y lienzos y la voluntad e intenciones de Paula Rêgo de albergar su obra con una atmósfera familiar.



— salas de exposición

■ 16,70 m ■ 10,20 m ■ 7,80 m ■ 7 m ■ 5,80 m ■ 4,20 m ■ patio

Diagrama 28. Jerarquía volúmenes.

REGIÓN, CLIMA Y PAISAJE_ANONIMATO

Souto de Moura crea una relación de continuidad y anonimato entre el entorno y su obra. La búsqueda del equilibrio entre lo natural y lo artificial es una de las principales características de la obra. Según Souto de Moura: "La mayor aspiración de un arquitecto es ser anónimo; ser anónimo no por falsa modestia sino logrando crear, en un momento dado, un espacio que posea la sabiduría acumulada durante miles de años; llegar a congregar a través de su inteligencia todo lo que se había hecho durante miles de años. Cuando la naturaleza y el artefacto coexisten en perfecto equilibrio, entonces lo que se alcanza es el estadio supremo del arte o el silencio de las cosas"²⁹. Souto opta por dar un papel fundamental a los elementos naturales, alcanzando así un estado de anonimato. El edificio se adapta a los árboles tanto en ocupación del espacio configurando su forma, como en la altura adaptándose a las copas de los árboles con un juego de alturas. Se logra un equilibrio y continuidad, estableciendo un imperceptible sentido de jerarquía (lo artificial da origen a lo natural o lo natural da origen a lo artificial).

Este equilibrio se extiende al interior con la relación luz natural/luz artificial. Fue elección del arquitecto prescindir de la luz natural como iluminación en las salas de exposición por la dificultad de controlarla. El confort se consigue en el edificio dominando la luz artificial con una intensidad controlada buscando reproducir la luz natural y las aberturas o puertas al jardín que aparecen en todas las salas de exposición permanente debido a que el museo discurre en planta baja.



Figura 72. Vista exterior.

Figura 73. Vista interior.

29. Xavier Güell. "Entrevista a Eduardo Souto de Moura". 2G (1998). 121-137.

MATERIALIDAD_DUALIDAD

Existe una dualidad entre interior y exterior. El edificio está formado en el exterior por muros de hormigón pigmentado rojizo y en el interior se aplican los colores neutros: paredes y techos blancos y suelos de mármol azul, haciendo referencia de nuevo a la tradición del lugar. El único material que comparten tanto el interior como el exterior del edificio es este mármol azul de Cascais. La expresividad de la textura del hormigón refuerza la relación con la naturaleza del lugar y con los árboles que limitan la implantación del edificio. Souto utiliza el contraste entre el hormigón rojo y el entorno verde para crear equilibrio y armonía entre el edificio y la naturaleza. El hormigón se conforma con un patrón que referencia a los palacetes de Raúl Lino y que de alguna forma se "mimetiza" con los árboles del entorno. En palabras de Souto de Moura: "Mi piace l'idea del classico di Platone, Aristotele e San Tommaso d'Aquino secondo cui l'arte dovrebbe copiare la natura. Poi l'architettura moderna difende il contrario: è la natura che deve copiare l'arte. Quando vedo la foto che hanno scattato all'edificio che ho realizzato, non so se è l'architettura che copia l'albero o la natura che copia l'architettura"³⁰.



EXIGENCIAS PSICOLÓGICAS_DOMESTICIDAD

El museo se configura a partir de unos ejes principales ortogonales a los que se les superpone otros ejes con un giro de 45°. Este recurso de la diagonal permite al arquitecto introducir dinamismo y mediante estos 45° se configuran el recorrido de acceso y la ventana de la sala de exposiciones principal que referencia la *Casa dos Penedos* de Raúl Lino. Por tanto, el edificio está formado por siete volúmenes que se relacionan entre sí de forma ortogonal siendo dos momentos la excepción a esta regla: el pequeño volumen en la primera sala de exposición que crea un eje visual al exterior y un segundo, la entrada. El acceso principal al edificio está formado por un recorrido diagonal desde la calle, que crea una transición gradual entre naturaleza y interior del edificio. El recorrido interior está definido esencialmente por una secuencia de salas de diferentes alturas, directamente relacionadas con el tamaño de las piezas expuestas. A esta característica se añaden las aperturas puntuales, que crean las atmósferas y la domesticidad necesarias para cada exposición. En el interior, la relación con la naturaleza está mediada por los patios, un patio perimetral íntimo y otro relacionado con el jardín.

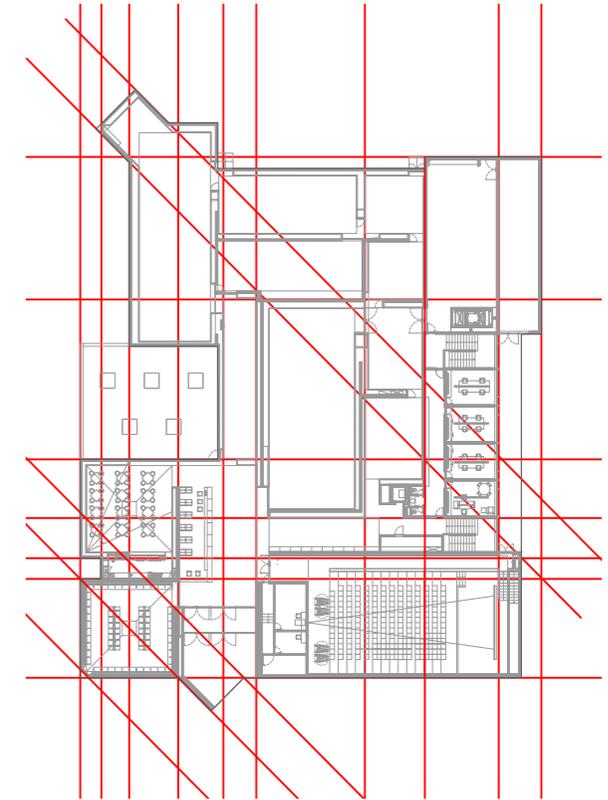


Figura 74. Vista exterior volumen piramidal. Fotografía: Pedro Kok.

30. Souto de Moura. Extraído de PoliMi. "E. Souto De Moura (Progetti recenti)". Vídeo de YouTube, 47:10. Publicado en 2014.

ZEITGEIST_HISTORIAS

El "zeitgeist" de la *Casa das Histórias de Paula Rêgo* asume la existencia de un pasado, una tradición y una historia que el arquitecto sabe aceptar e integrar en el proyecto para conseguir una armonía entre obra y contexto. El arquitecto busca un enfoque regionalista para el museo y reinterpretar algunos aspectos de la arquitectura histórica de Cascais. Torres, silos y chimeneas son algunos de los arquetipos atemporales que se evocaron en la forma del edificio. El resultado es una reinterpretación moderna de la historia arquitectónica local que evita el extremo de la repetición. Souto diseña las dos grandes chimeneas y hace uso del hormigón visto. De esta forma se aproxima al método de análisis y apropiación del lugar tan habitual en Siza. Distinguimos esta reaproximación de Souto a su "maestro". Estas pirámides que reinterpretan la arquitectura del lugar constituyen el "faro" que anuncian la presencia del edificio y a su vez, representan la parte pública de este. Souto de Moura explica: "Comprendí que era necesario reforzar el carácter público. Si no fuera por las pirámides, el museo desaparecería detrás de los árboles. Creo que las pirámides son una referencia a las cocinas del *Monasterio de Alcoçaba* y del *Palacio de Sintra*. Apliqué una forma ligada a

la gastronomía en la cafetería. En el caso de la librería, creo que tiene que ver con una biblioteca llena de libros del francés Boullée"¹¹. Además estas dos pirámides que Souto de Moura construyó para la *Casa das Histórias*, tienen la función de absorber la luz del cielo que, cuando se difunde por el espacio interior, crea efectos de luz en los espacios destinados a la librería y al bar.

Por tanto, Souto de Moura realiza una lectura y reinterpreta la historia de Cascais para implantar allí el "hogar" para las obras de Paula Rêgo. Con estos recursos reinterpretativos y con gran habilidad en el juego de volúmenes Souto consigue responder a la vez a la arboleda del entorno exteriormente y a las dimensiones y características de las obras en el interior. Con una minuciosa destreza logra también crear la atmósfera familiar que las obras necesitan. Crea una envolvente cálida que consigue amparar la frialdad y dureza de las historias que Paula Rêgo narra en sus lienzos. La continuidad con lo existente y con la artista son el resultado de un entendimiento de la historia del lugar, de la trayectoria de Paula Rêgo y de ambas a la vez.

Figura 75. Torres del Palacio de Sintra.

Figura 76. Chimenea en la cocina del Monasterio Santa María de Alcoçaba, Portugal.

Figura 77. Dos volúmenes piramidales. Fotografía: James Florio.

31. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo* (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11.





Figura 78. Lucernario. Fotografía: Luis Ferreira Alves.



Figura 79. Vista interior biblioteca. Luis Ferreira Alves.

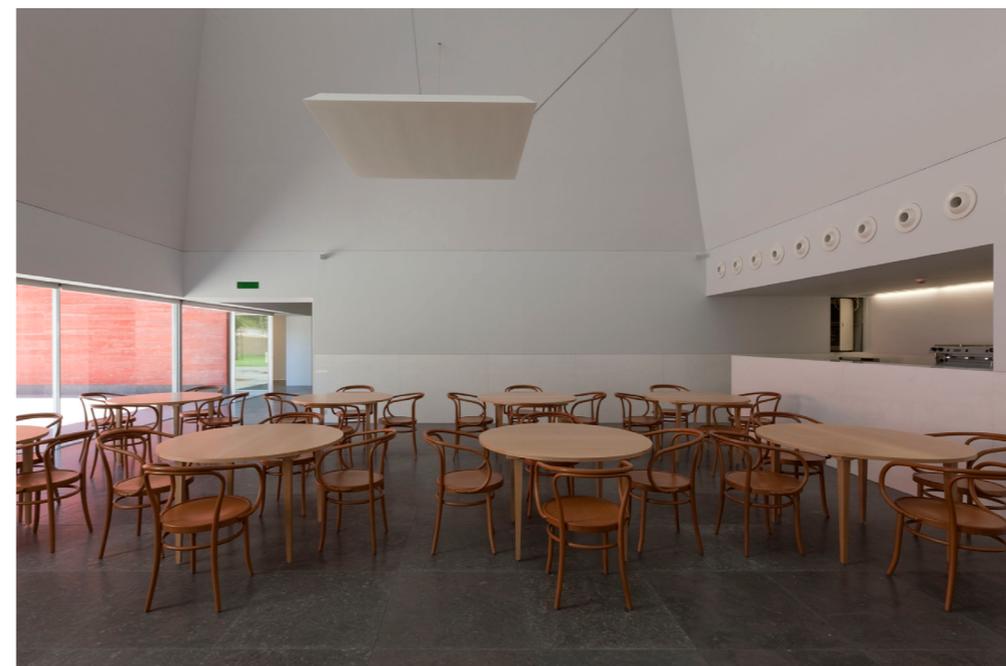


Figura 80. Vista interior cafetería. Fotografía: Luis Ferreira Alves.



Figura 81. Vista exterior. Fotografía: Hisao Suzuki.

EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

La expresión arquitectónica de la *Casa das Histórias Paula Rêgo* surge de la reaproximación de Souto de Moura a la arquitectura de Siza, las influencias de Aldo Rossi, Louis Kahn, algunas casas de Raúl Lino y los grabados de Boullée, la vinculación con la historia y la reinterpretación de las arquitecturas palaciegas de Cascais y Sintra.

Tras una trayectoria basada en el "modus operandi", Souto de Moura vuelca la mirada a un periodo de formación inicial con dos referentes principales: Siza y Rossi, adoptando su enfoque metodológico basado en el análisis y estudio de casos, apropiación de la memoria del lugar y la reinterpretación de los "arquetipos" de la historia. Souto de Moura en este proyecto vuelve a un aprendizaje inicial que le permite arraigarse al entorno y la historia del lugar. Un museo que llena los espacios que los árboles como "molde" dejan y que pertenece y reinterpreta la historia y la arquitectura de Cascais.

La aproximación a Siza y a su arquitectura geometrizada en concordancia con el entorno natural y cultural está presente en el museo para Paula Rêgo y se expresa a través del "juego tenso de los diversos volúmenes que componen la "casa" y en las sutilezas espaciales establecidas entre los tránsitos y las

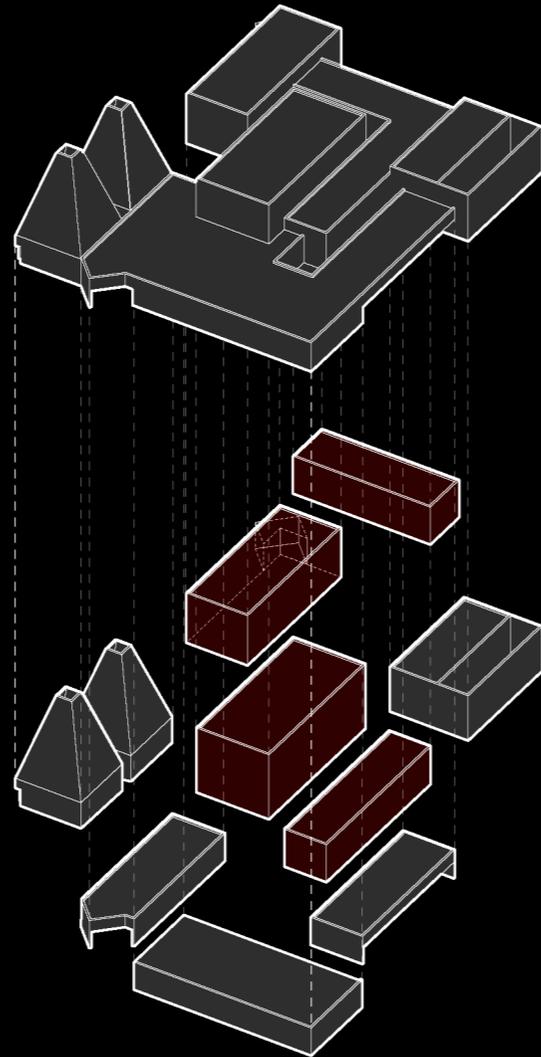
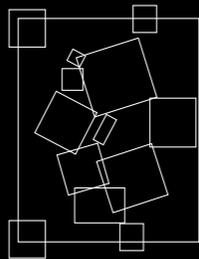
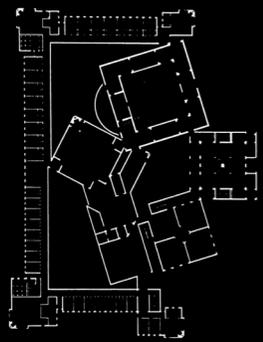
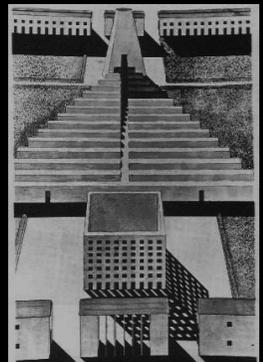
inflexiones que recortan sus ángulos interiores y exteriores³². Según Souto de Moura: "Para el exterior quería un rosa viejo, y vi obras en Pakistán y en la India de hormigón rojo. Escogí el rojo porque el hormigón se va a decolorar y acabará siendo el rosa que buscaba. En cuanto a las estrías, pensé en el patrón de los azulejos de los palacetes de Raúl Lino³³. Este encofrado estriado con un patrón oblicuo se mimetiza con los árboles del entorno.

Existen en el museo dos volúmenes más altos que hacen referencia a Raúl Lino y a las arquitecturas palaciegas de Cascais y Sintra. Estos "volúmenes chimenea", que son intencionadamente dos, se vinculan con las chimeneas de la cocina del Monasterio de Alcobaça y con las del Palacio Nacional de Sintra. Souto de Moura con esta vinculación a la memoria del lugar consigue dotar el museo de una "monumentalidad doméstica" característica de estos palacios de las regiones de Cascais y Sintra. De esta forma, Souto de Moura desarrolla una arquitectura de nuestro tiempo basada en los modelos o arquetipos de la memoria colectiva. "como defiende en su teoría Aldo Rossi, evoca arquetipos atemporales de la iconografía urbana: torres, faros, silos y chimeneas, como las que marcan el perfil del Palacio de Sintra³⁴.

32. Nuno Grande. "Teatros del Mundo". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", n° 146 (2009), 25-30.

33. Nuno Grande. "Una conversación con Souto de Moura". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", n° 146 (2009), 6-24.

34. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo*, (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11-15.



Las "chimeneas" son los elementos que permiten identificar el edificio en la ciudad, se configuran en la entrada del edificio y responden, no casualmente, a los edificios públicos: cafetería y biblioteca.

"Las dos chimeneas son en ese sentido dos *objects trouvés*", dos signos que anuncian, en tanto que faros urbanos, la presencia de la nueva institución de la ciudad. Y resulta imposible no establecer también aquí, una relación con las arquitecturas parlantes de Boullée y Ledoux, los revolucionarios arquitectos de la Ilustración evocados cíclicamente en el melancólico vocabulario de Aldo Rossi"³⁵.

Souto de Moura establece un diálogo con la artista, llega a entenderla y de esta forma evoluciona el proyecto. "Conversé con Paula Rêgo. Hablamos en Portugal y después en Londres, donde me mostró su exposición en la Tate Gallery. A ella le gustan las salas grandes, con espacio entre los cuadros. Cuando acabamos de recorrer la exposición, abrió la puerta de una sala no accesible al público y dijo: 'A mí lo que me gusta es esto', y entonces entramos en un salón pintado de morado que sólo tenía obras de Francis Bacon en tonos naranjas, bellissimo. Creo que entonces llegué a percibir su imaginario"³⁶. El arquitecto individualiza los espacios con diferentes dimensiones que se adaptan a la obra que albergan. Las salas

de la exposición permanente se articulan alrededor de un patio interior creando una secuencia de espacios en el recorrido de la visita. La intención del arquitecto de que todas las salas de exposición tuvieran una apertura al jardín exterior permite entender el edificio como si contara historias. Su decisión de crear espacios a varias escalas, con diferentes dimensiones y alturas, permiten albergar la exposición en sintonía con la voluntad de Paula Rêgo. Las salas menores se adoptan a los dibujos más pequeños y las mayores a los grandes cuadros y lienzos de la artista.

Souto de Moura crea diferentes espacios para adaptarse en cada caso a una escala apropiada para las obras de Paula. El cambio de escala de las salas y la conexión con el jardín configuran una arquitectura doméstica. Cada sala diseñada de forma distinta crea la "casa" y la domesticidad adecuada para cada lienzo provocador de Paula Rêgo, que no dejan indiferente a sus espectadores. Los "espacios domésticos" contrastan con la obra de la artista y dotan al espectador de un contenedor sosegado necesario para crear el recorrido a través de las historias frías y reales que narran las pinturas de Paula. De esta manera, el museo permite crear una "casa" que da cobijo a cada una de las desgarradoras historias a las que Paula Rêgo da voz en sus lienzos.

Figura 82. Palacio Nacional de Sintra. Fotografía: Diego Delso.

Figura 83. Diseño para el cementerio de San Cataldo en Módena. Aldo Rossi.

Figura 84. Convento de las hermanas dominicas, Kahn.

Diagrama 30. Axonometría expresión arquitectónica.

35. Nuno Grande. "Teatros del Mundo". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 28.

36. Nuno Grande. "Una conversación con Souto de Moura". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 17.



Figura 85. Entrada al museo. Fotografía: Hisao Suzuki.

sobre la EXPERIENCIA

Al examinar la experiencia, se revela la disposición del artista para concebir una edificación que exhibe personalidad y contrastes en su exterior, mientras instaura una atmósfera acogedora y neutra en su interior. Souto entiende el entorno no solo como el entorno natural, sino también como sus características y energía. Este entendimiento no significa la necesidad de mimetismo como estrategia, también puede obtenerse a través de la diferenciación, dejando que la obra adquiera su protagonismo.

"Souto de Moura entiende que los arquitectos no deben pretender resaltar su proyecto en relación con lo existente, deben dejar que su propia obra alcance ese protagonismo, promoviendo una relación lógica entre topología, tipología y morfología"³⁷. Y es así como lo hace en *Casa das Histórias de Paula Rêgo* donde el museo de hormigón pigmentado de rojo se diferencia del entorno verde por sus colores y por su geometría que contrasta con las formas orgánicas de las copas de los árboles. En su entorno, el museo consigue su

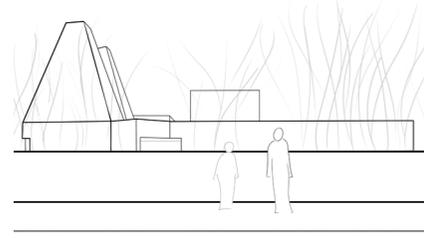
protagonismo mediante el contraste con la arboleda y con las dos chimeneas que anuncian su presencia. En la experiencia aparece una dualidad entre interior y exterior debida a la combinación de materiales. En el exterior, el hormigón rojo expresa la interacción con la historia y con la naturaleza. Por lo contrario, en el interior se recorren espacios "domésticos" que se caracterizan por la neutralidad de los materiales que contribuyen a la focalización del espectador en la obra de Paula Rêgo. Las paredes blancas son el "papel en blanco" para la artista donde puede contar sus historias, plasmadas casi siempre mediante los colores oscuros.

En cuanto al recorrido, la entrada al edificio se realiza mediante un recorrido diagonal. El arquitecto, tanto en el exterior como en el interior, apuesta por la diagonal para ofrecer dinamismo en el recorrido. Una vez dentro el espacio se entiende como una sucesión de espacios. En el interior, los escasos huecos en comunicación con el jardín se sitúan casi siempre en las esquinas reforzando estos 45° de la diagonal.

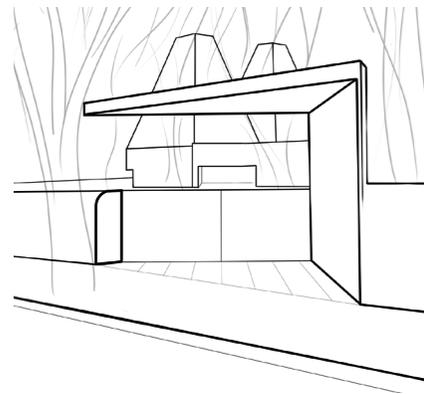
37. Indira Joana Da Silva Diniz. *A Importância da História no Ato de Projectar em Souto de Moura* (Tesis doctoral, Universidad de Oporto, 2017), 106.

38. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo* (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11-15.

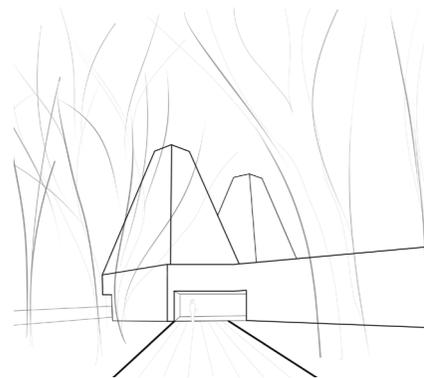
APROXIMACIÓN AL MUSEO_LLEGADA



La entrada al museo se ubica en la fachada sur, accesible desde la Avenida da República. El trayecto que conduce desde la avenida hasta la entrada está marcado por la vegetación misma, creando una ruta diagonal que conduce al edificio. El eje diagonal de la base de la pirámide más cercana actúa como directriz para el acceso, que resulta de la prolongación de este eje con el árbol existente en la acera de la entrada.



Un pórtico de entrada, triangular y que responde a esta diagonal, anuncia la entrada del edificio. Al traspasar el muro medianero que limita el recinto nos encontramos con un camino pavimentado que se aproxima lentamente al edificio a través del jardín circundante, rodeado de altos pinos que han permanecido intactos. Este recorrido hasta la entrada del museo requiere una aproximación diagonal al edificio entendiéndolo como un camino de percepción progresiva del espacio.



La aproximación progresiva permite comprender el edificio y su forma a medida que se avanza por la ruta diagonal. Al llegar a la puerta de entrada al museo, se accede mediante un volumen con forma triangular que está girado 45° respecto a la fachada principal y sobresale para responder a la llegada de los visitantes como recibidor y dar la bienvenida. Atravesando este volumen saliente ingresamos en el interior.

Diagrama 31. Recorrido de aproximación.



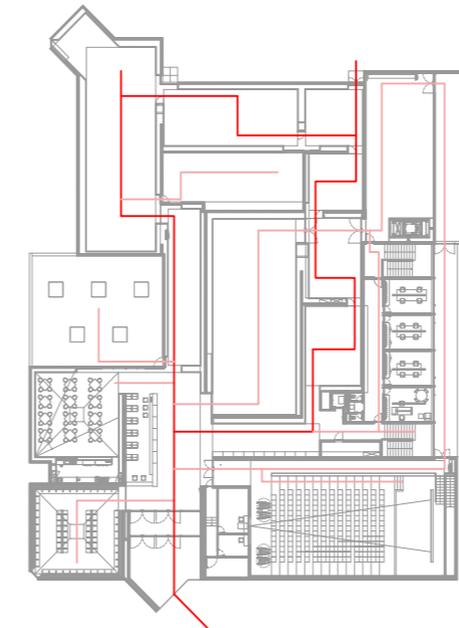
Figura 86. Arboleda y entrada. Fotografía: James Florio.



Figura 87. Volumen triangular. Fotografía: James Florio.

EXHIBICIÓN_RECORRIDOS Y SECUENCIA

El atrio, donde se encuentra la recepción, da acceso a los espacios públicos y a la exhibición. Se mantienen separados de manera que los edificios de carácter público pueden funcionar independientemente. Librería, cafetería, servicios y auditorio trabajan por un lado, y por el otro, el área de exposiciones. La ruta del edificio se puede dividir entre una ruta de servicios y la principal, la de exhibición. Este último es nuestro centro de atención para el análisis de la experiencia. Es un recorrido que se percibe como una secuencia de espacios con una configuración a modo de claustro, se visita concéntricamente rodeando el patio interior.



— recorridos de exhibición
— recorridos de servicio

Diagrama 33. Planta recorridos interiores.

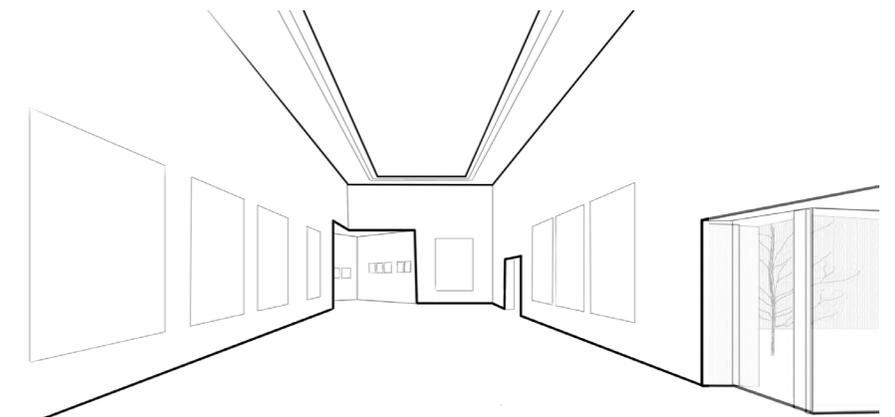
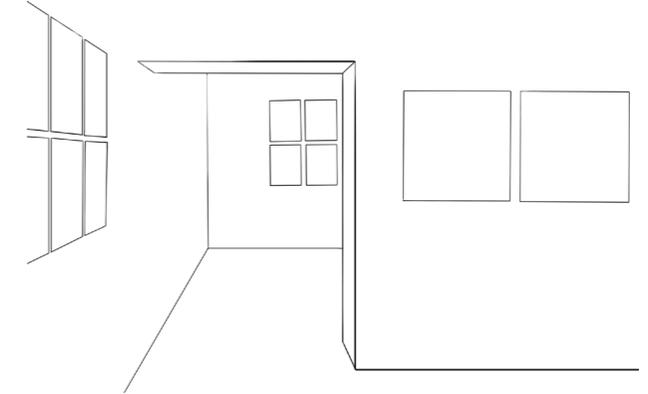
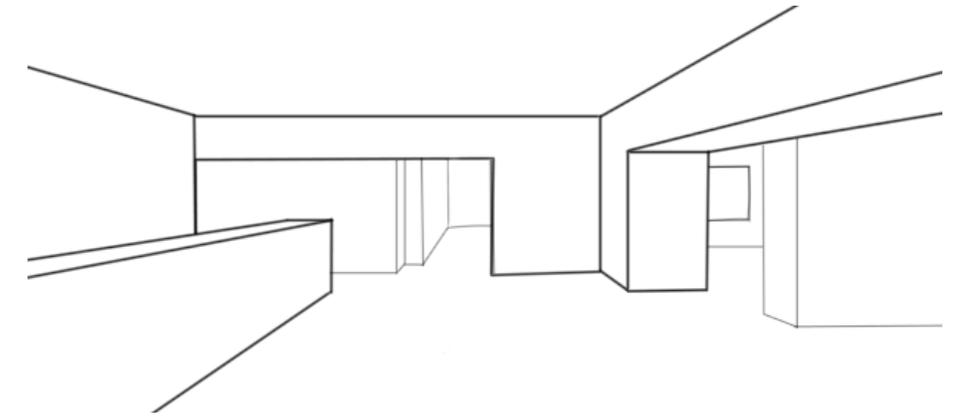


Diagrama 32. Recorridos exhibición.

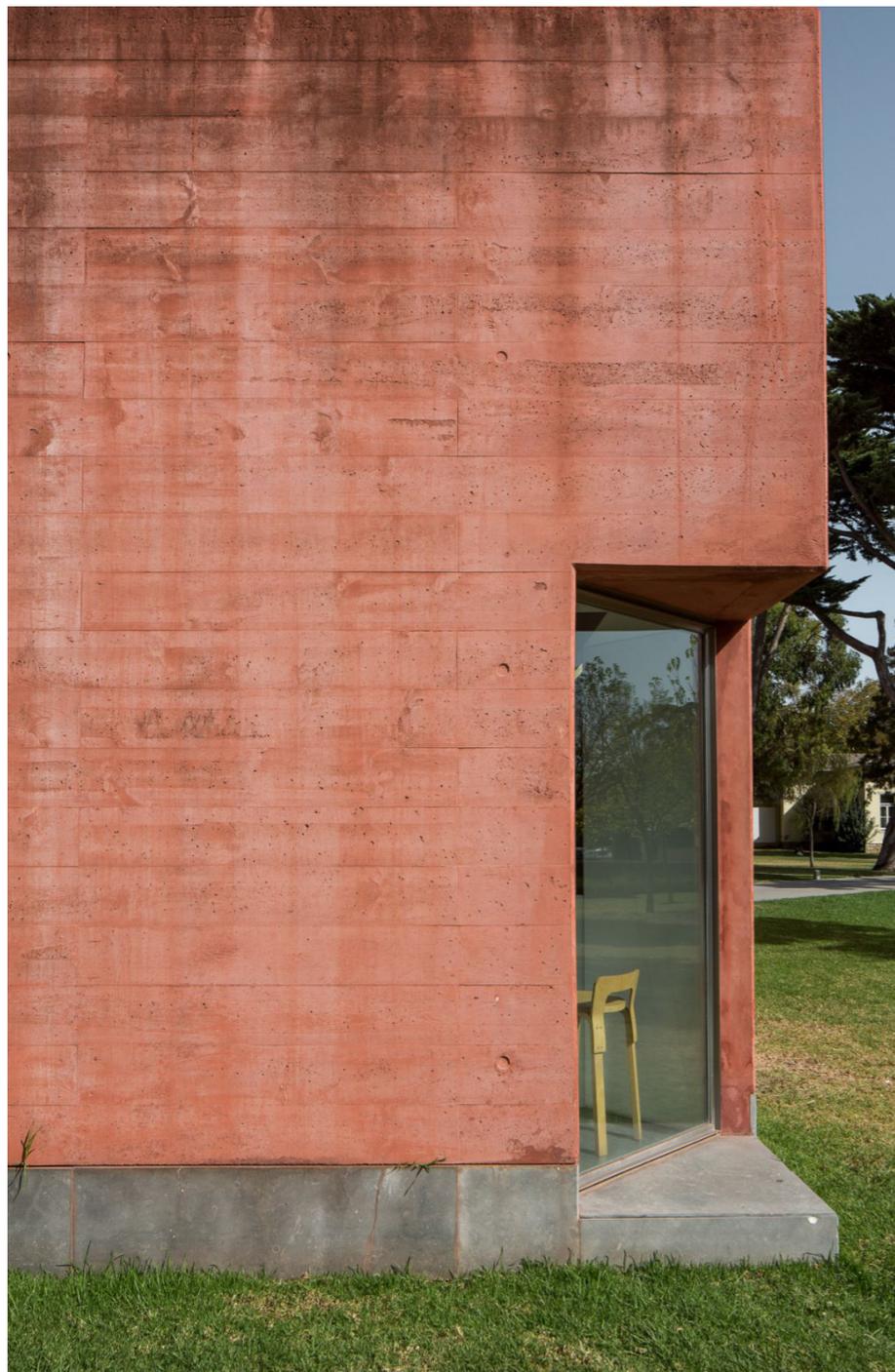


Figura 88. Ventana con giro 45°. Fotografía: James Florio.

En la *Casa das Histórias*, los huecos están estratégicamente colocados para no interferir con las obras expuestas y se encuentran en los rincones, que también actúan como transición entre salas. Souto crea momentos de pausa y reflexión acompañados de aperturas al exterior con vistas dirigidas a determinados puntos del jardín. En este proyecto Souto se aventura en el diseño de las ventanas y hace referencia a su "maestro" Siza. Al igual que sucede en la *Fundación Ibêre Camargo*, Souto crea ventanas que funcionan como "cuadros de paisajes", para que la gente no olvide que hay un mundo ahí fuera. En algunos casos estas se materializan en forma de "recovecos" que crean escenarios para lanzar la vista al exterior y para ajustarse a las obras más pequeñas de Paula.

Uno de estos rincones se encuentra en la sala principal de exhibición permanente. Este espacio se cierra con un pequeño volumen girado 45° que marca un eje visual hacia el exterior y Souto explica: "Dibujé en esa esquina suroeste una ventana con profundidad, que recuerda a aquella casa de Raúl Lino"³⁸, refiriéndose a la *Casa dos Penedos*. En los diagramas vemos como las salas que albergan grandes lienzos tienen hasta siete metros de altura mientras que en espacios como el "rincón escondido" Souto aprovecha para adaptarse a las dimensiones menores de otras obras. Souto con este juego de volúmenes y con la creación de esos pequeños espacios evidencia su intención por darle voz, intimidad y un espacio familiar a los "cuentos" de Paula Rêgo.

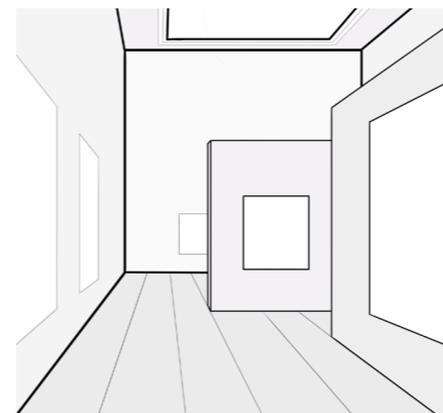
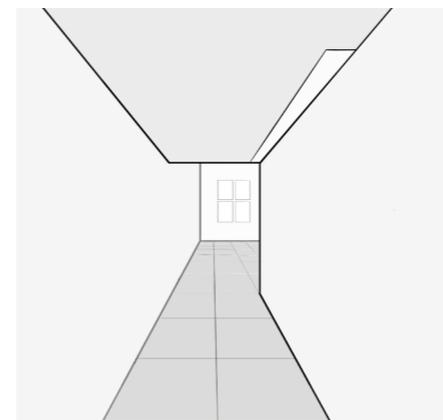
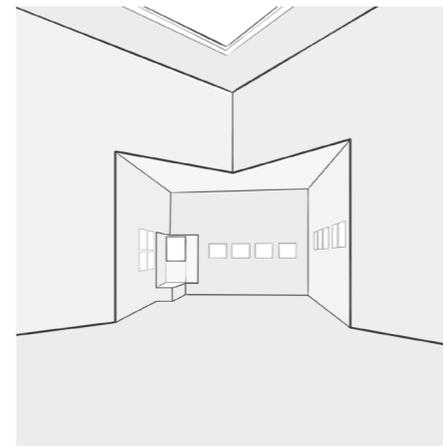


Diagrama 34. Recorridos exhibición.

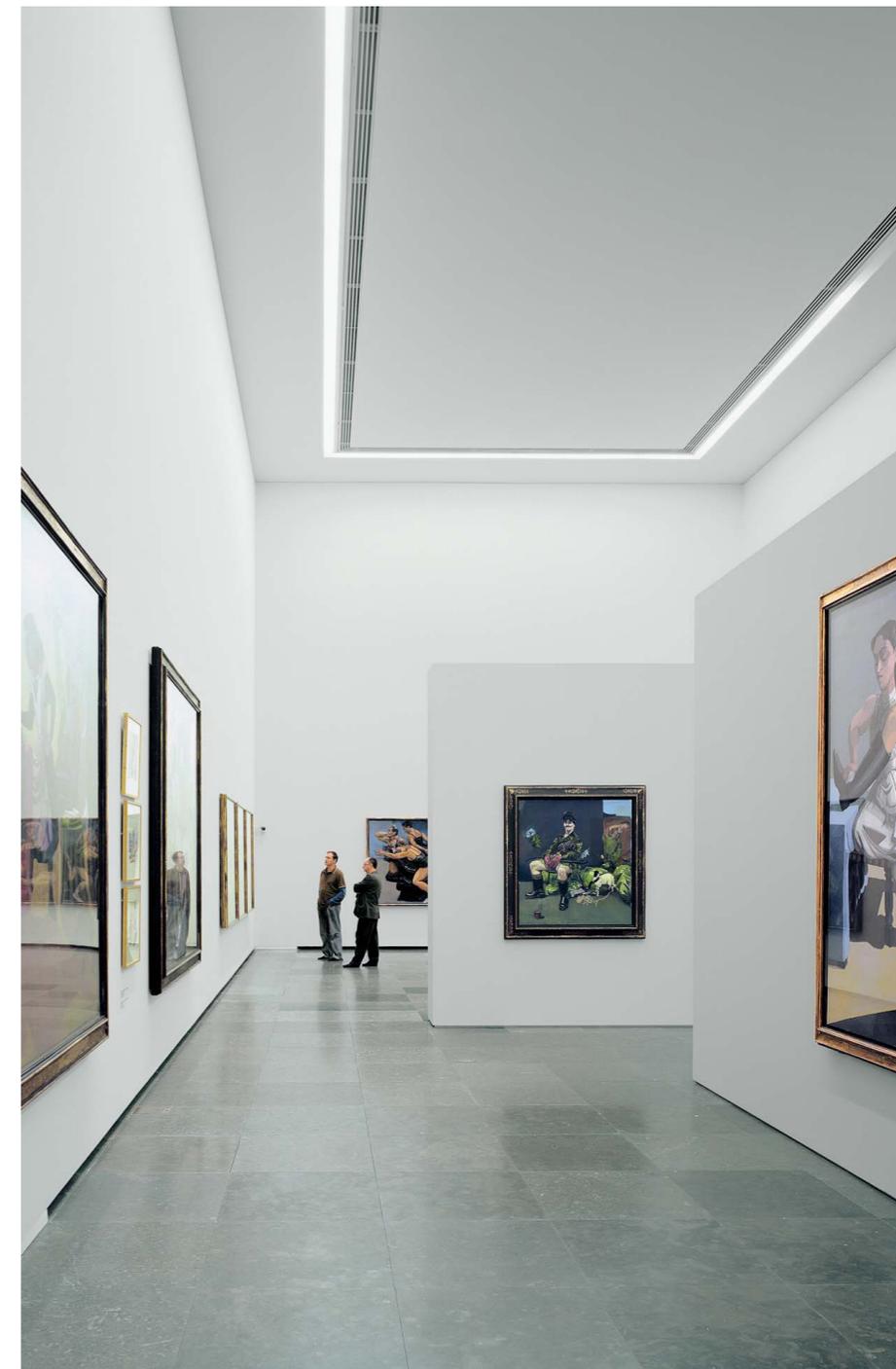


Figura 89. Interior museo. Fotografía: Hisao Suzuki.



Figura 90. Vista exterior. Fotografías: James Florio.

CONCLUSIÓN

La *Casa das Histórias* surge de diversas influencias y un profundo compromiso con la historia y el lugar. En este proyecto, Souto de Moura regresa a las enseñanzas iniciales de dos influyentes figuras, Álvaro Siza y Aldo Rossi, adoptando un enfoque metodológico basado en el análisis y estudio de casos, la apropiación de la memoria del sitio y la reinterpretación de arquetipos históricos. A través de esta reaproximación y aprendizaje, el arquitecto logra arraigarse en el contexto y la historia del lugar, dando vida a un museo que no solo ocupa los espacios conformados por los árboles, sino que también reinterpreta la rica historia arquitectónica de Cascais y logra crear el "hogar" que las obras de Paula Rêgo merecen.

En consonancia con el pensamiento de Siza, su mentor, la *Casa das Histórias* refleja una arquitectura geometrizada que dialoga con el entorno natural y cultural. Este diálogo se manifiesta en la composición de volúmenes que componen el edificio, en las transiciones y las sutilezas espaciales que se establecen. Dos volúmenes más altos, identificables como "volúmenes chimenea", aluden a Raúl Lino y a la arquitectura palaciega de Cascais y Sintra. Estos volúmenes establecen una conexión con las chimeneas del *Monasterio de Alcobaça* y el *Palacio Nacional de Sintra*, dotando al museo de una "monumentalidad

doméstica" característica de estos palacios regionales. La relación entre Souto de Moura y Paula Rêgo resulta fundamental en la evolución del proyecto. La comprensión profunda del trabajo de la artista permite al arquitecto crear espacios que individualizan cada obra, adaptando dimensiones y alturas según la necesidad. La disposición de las salas en torno a un patio interior genera una secuencia espacial coherente en el recorrido de la visita. La apertura de todas las salas hacia el jardín exterior da la sensación de que el edificio narra historias, siguiendo el enfoque de Rêgo. La diversidad de escalas y alturas en las salas, diseñadas de manera distinta, proporciona un ambiente adecuado para la obra provocadora de la artista.

En última instancia, la *Casa das Histórias Paula Rêgo* no es solo un museo, sino un hogar que alberga las obras intensas y conmovedoras de Paula Rêgo. La arquitectura se convierte en los espacios cálidos que alojan las narrativas frías y reales de los lienzos de Paula, creando una conexión única de entendimiento y implicación entre el arte y su entorno. La reinterpretación de la historia arquitectónica y la colaboración entre el arquitecto y la artista convergen para formar un espacio que no solo alberga la obra de Rêgo, sino que también la envuelve en una atmósfera emocional y evocadora.

EPÍLOGO

Arquitectura y arte han demostrado a lo largo de este trabajo que la interacción entre ambos puede ir más allá ejemplificando esto a través de los edificios de Siza para Iberê Camargo y Nadir Afonso y el de Souto de Moura para Paula Rêgo.

La forma en la que los museos presentan la obra de arte al público son determinantes en su comunicación. En estos museos el mérito reside en el entendimiento del artista por parte del arquitecto para poder adaptar el edificio a las necesidades específicas para comunicar cada tipo de obras.

El concepto de los proyectos nace en primer lugar, de la adaptación al lugar. Siza, como es habitual en su obra, consigue arraigarse al entorno. En Porto Alegre, construye un edificio que responde directamente a las formas del lugar: cantera y río. Y sobre esta forma orgánica, sobresalen unas líneas rectas para anunciar que en el edificio se exponen las obras expresionistas de Iberê Camargo. Estos brazos, que encarnan el espíritu de Camargo, son los que metafóricamente constituyen el recorrido a través de su obra dando lugar a una "promenade architecturale" que conecta con una tradición de edificios: Le Corbusier, Wright y Lina Bo Bardi. Siza no niega el pasado, asume la historia y compone nuevos edificios a partir de esta herencia.

En el *Museo de Arte Contemporáneo de Nadir Afonso* la conexión con el lugar va más allá, siendo el edificio la conexión y transición entre la ciudad de Chaves y el entorno natural del río Tâmega. Siza consigue materializar este vínculo con el espíritu geométrico de Nadir la que abre pasajes en planta baja y permite el enlace, creando además una serie de recorridos y encuentros geométricos que enmarcan el paisaje. Como piensa Álvaro Siza: "el lugar, para mí, es una prioridad. Aunque trabaje fuera de la ciudad, incluso en el aislamiento más absoluto, [...] esto, lejos de ser una limitación, constituye una pauta para el diseño [...], siempre constituye el lugar, la raíz y el origen de la singularidad"⁴⁰. Y es en esta singularidad donde Siza crea una composición geométrica que lleva a las tres dimensiones las obras de Nadir, como si fuese Rietveld a las obras de Mondrian.

Souto, aunque en algunas ocasiones ha empleado un enfoque distinto en la arquitectura con una metodología más mecánica, en la *Casa das Histórias* realiza una reaproximación a su "maestro" Siza. De la misma forma que Siza se adapta al entorno, Souto de Moura siguiendo sus pasos realiza una lectura plena del lugar y de su memoria. Y no solo eso, realiza otra lectura de la obra de Paula Rêgo, de su temática y dimensiones de sus lienzos. Con estos dos análisis consigue

encajar un conjunto de volúmenes para dar cobijo a las crudas historias de Paula en un "oasis", un claro en mitad de la ciudad. Este juego de volúmenes es el resultado de la adaptación a los lienzos de Paula y a su vez, a la adaptación a la arboleda existente. Con gran habilidad Souto crea un "monumento doméstico". Por fuera, con sus dos volúmenes piramidales es un "faro" en la ciudad, mientras que por dentro se respira una atmósfera de domesticidad. Más que un museo, haciendo referencia a la etimología de la palabra, es una "casa de las musas". Una casa que alberga las musas de Paula Rêgo y sus historias.

En definitiva, el entendimiento, la comprensión e implicación de las obras y el artista por parte del arquitecto es esencial en el proceso de diseño. Esto consigue una conexión que enriquece de manera recíproca arte y arquitectura. Como hemos visto no existe una "clave" o una "receta" para diseñar la riqueza de estos espacios. Si bien no existe una "receta", nos sirve como referencia la teoría del caso por caso⁴⁰ de Rossi, a la que Siza y Souto se acogen. De la misma forma que Rossi aboga por analizar cada caso de manera detallada y cuidadosa, considerando cómo el edificio se inserta en su contexto, cómo se relaciona con la historia local y cómo satisface las necesidades específicas de los usuarios. A estos condicionantes, es esencial añadirle el factor vínculo con el

artista, la obra que expone y las necesidades y voluntades de cada uno de ellos.

Estas necesidades pueden ser diversas y será necesario estudiar en cada caso las demandas del arte, de las obras y de su artista. Se puede por ejemplo, conmemorarlas formalmente haciendo referencia a la expresión artística del artista. Se enmarcan en este tipo los museos de Iberê Camargo (expresionismo abstracto y los brazos) y Nadir Afonso (abstracción geométrica y las aberturas geométricas). Por otro lado, el arquitecto se puede diferenciar de la obra para dotar a la artista de los espacios y la atmósfera que necesita para transmitir su mensaje (historias de Paula que narran realidades sociales polémicas y la domesticidad del museo). Estos son tres ejemplos, pero existen tantos otros espacios para el arte que consiguen adaptarse y conmemorar a sus artistas.

La premisa del estudio queda comprobada: Siza y Souto de Moura como arquitectos son capaces de crear una experiencia enriquecida de las obras de Iberê Camargo, Nadir Afonso y Paula Rêgo, siendo evidente que su metodología de trabajo se basa en el "caso por caso". Ambos logran la comprensión necesaria de la obra y el/la artista para conseguir una interacción y vinculación entre arquitecto y artista, entre la obra de arte contemporánea y la arquitectura.

OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

A pesar de que este proyecto se enfoca en el análisis arquitectónico de los espacios expositivos y el diálogo que se establece con el arte contemporáneo, en él podemos encontrar ideas que se alinean con los Objetivos de Desarrollo Sostenible. La relación establecida en los tres museos entre arquitectos y artistas tiene implicaciones en términos de sostenibilidad, cultura y desarrollo de comunidades. A continuación, estudiamos los mecanismos que producen estas implicaciones.

En los tres museos (*Fundación Iberê Camargo*, *Museo de Arte Contemporáneo de Nadir Afonso* y *Casa das Histórias de Paula Rêgo*) distinguimos una conciencia importante en el tratamiento del lugar y la adecuación de la arquitectura en su entorno. Como hemos visto, primero Siza con su riguroso entendimiento del entorno en cualquier lugar del mundo, Porto Alegre y Chaves en este caso, y de la memoria del lugar de estos. Tras él, su "aprendiz" que siguiendo sus pautas encaja el proyecto en el emplazamiento arbolado e reinterpreta la memoria arquitectónica de Cascais. Todo esto entra en sintonía

con el undécimo ODS: Ciudades y comunidades sostenibles. El diseño de estos tres museos promueve la planificación urbana eficiente creando, por ejemplo, pasajes en sus plantas bajas que conectan la ciudad con el entorno natural (*Museo de Arte Contemporáneo de Nadir Afonso*) o creando vacíos en mitad de la ciudad (*Casa das Histórias*).

En ellos además, se busca instaurar áreas, espacio y edificios público como la plaza de la *Fundación Iberê Camargo*, la planta baja libre del *Museo de Arte Contemporáneo de Nadir Afonso* y la cafetería y biblioteca de la *Casa das Histórias Paula Rêgo*. Estos espacios de acceso público contribuyen al acercamiento a la cultura y brindan oportunidades de educación.

Por tanto, la función de los tres edificios se relaciona directamente con el cuarto objetivo de los ODS: Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje. Como sabemos en estos museos se da la relación entre arquitectura y arte. Nuestro análisis demuestra cómo ambas pueden fundirse dando lugar

a escenarios que contribuyen a una educación de calidad. Entendemos la arquitectura en estos museos como el canal de acceso a la cultura por albergar las obras de los artistas y ponerlas a disposición del público.

Además, las obras que se exponen promueven mensajes que también están en línea con el cuarto ODS. La exploración artística de Nadir Afonso, la trayectoria de Ibêre Camargo y la narrativa de las obras de Paula Rêgo son inmersiones a la experiencia artística y cultural. Además, Paula Rêgo a través de sus obras ofrece un mensaje de lucha y resiliencia a favor de la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres, lo que se conecta directamente con el quinto ODS: Igualdad de género.

En definitiva, la arquitectura y el diseño de estos espacios expositivos tienen un impacto significativo y cumplen múltiples ODS. Influyen en la planificación urbana, el acceso a la cultura, la sostenibilidad ambiental, la igualdad de género la inclusión social y la reducción de las desigualdades. La conexión de

esta arquitectura y la forma en la que hemos abordado el tema reflejan la importancia de las "Alianzas para lograr los objetivos", último de los ODS. La colaboración entre Siza-Nadir Afonso, Siza-Ibêre Camargo y Souto-Paula Rêgo ejemplifica la importancia de la cooperación en la consecución de objetivos artísticos y arquitectónicos.

Los arquitectos con su actitud de adaptación a los artistas logran crear una sintonía con las obras y poner a disposición de la población, no solo las obras, también un conjunto de experiencias que enriquecen el arte y la cultura. En definitiva, son las alianzas las que logran la interacción y fusión de arquitectura y arte en los espacios expositivos de Iberê Camargo, Nadir Afonso y Paula Rêgo.

BIBLIOGRAFÍA

Belli, Gabriella y Sirén, Janne. *Anselm Kiefer en el Palazzo Ducale*. Venecia: MUVE & Marsilio, 2022.

Barceló, Miquel. *La Catedral bajo el mar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 2006.

Berger, John. *Modos de ver*. 4ª-6ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Berger, John. "Modos de ver 1: Aspectos Psicológicos". Vídeo de YouTube, 21:10. Publicado el 29 noviembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=1J-CYyx58T8&t=1285s>.

Rudolph, Paul. "The Six Determinants of Architectural Form". *Architectural Record* (1956).

Ching, Francis D. K. *Design Drawing*. 2ª ed. Hoboken, Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

Ching, Francis D. K. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

Fundación Iberê Camargo

Siza Vieira, Álvaro. "Museo para La Fundación Iberê Camargo en Porto Alegre, Brasil". *En Blanco: Revista de Arquitectura*, nº1 (2008).

Siza Vieira, Álvaro. *Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil*. Alemania: Hatje Cantz, 2008.

Siza Vieira, Álvaro. "Alvaro Siza: 2001-2008". *El Croquis*, nº140 (2008).

Kohlmann, Andrya y Vieira de Aguiar, Douglas. "Siza e Wright: Dois museus e o visitante." *Revista del Programa de Postgrado en*

Arquitectura y Urbanismo de la FAUUSP, nº45, 2018.

De Castilhos, Laura Gomes. *Los carretes en la obra de Iberê Camargo: la creación de la imagen y su trayectoria*. Tesis doctoral. UCM, 1997.

Siza Vieira, Álvaro. "6 Impresiones del SESC Pompeia de Lina Bo Bardi". *En Blanco: Revista de Arquitectura*, nº9 (2012).

Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso

Gregotti, Vittorio. *Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza*. Italia: Universidad de Venecia, 1922.

Chang Sung, Kim y Kyung Wook, Seo. "La expresión arquitectónica del espacio y la forma creados por la luz en las obras de Álvaro Siza". *Journal of Building Construction and Planning Research* (2014).

Canas, Adriano y Fonseca, Mariateresa. *O museu na margem de um rio: Un diálogo entre Álvaro Siza Vieira e Nadir Afonso*. Actas de la Conferencia Internacional del V Encuentro de la Asociación Nacional de Investigación y Postgrado en Arquitectura y Urbanismo. Facultad de Arquitectura, Universidad de Oporto, 2018.

Tereda, Enrique. *Tránsitos de forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos, 2007.

Delaqua, Víctor. "Álvaro Siza inaugura en Portugal el museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso". ArchDaily, consultada el 12 de julio de 2023. <https://www.archdaily.cl/cl/790739/alvaro-siza-inaugura-en-portugal-el-museo-de-arte-contemporaneo-nadir-afonso>.

Siza Vieira, Álvaro y Morgado, Joao. "Álvaro Siza Museo de Arte Nadir Afonso". Divisare, consultada el 22 de julio de 2023. <https://divisare.com/projects/327267-alvaro-siza-vieira-joao-morgado-nadir-afonso-art-museum>.

Siza Vieira, Álvaro. *Museo Nadir Afonso*. Lisboa: Monade, 2015.

Cervero Sánchez, Noelia. *Dibujo*. "La primera construcción de la arquitectura de Paul Rudolph". *VLC arquitectura. Research Journal* (2019).

De Almedia, Berardo. *Nadir Afonso: Chaves para uma Obra*. Chaves: Fundación Nadir Afonso, 2016.

Barr, Alfred Hamilton. *Cubismo y arte abstracto*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936.

Zevi, Bruno. "Hacia una teoría de la fenomenología arquitectónica". *The Journal of the Society of Architectural Historians at University of California Press*, vol. 16, nº 3, 6-8 (1957).

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1991.

Salihbegovic, Amra y Chizzoniti, Domenico. "La esencia de la creación arquitectónica: La experiencia estética como impulso". En *Crear a través de la mente y las emociones*, editado por Mário S.Ming Kong & Maria do Rosário Monteiro CHAM, 72-77. Países Bajos: CRC Press/Balkema, 2022.

Campo Baeza, Alberto. *Trece Trucos de Arquitectura*. Buenos Aires : Archidocs LLC, 2021.

Casa das Histórias Paula Rêgo

Souto de Moura, Eduardo. "Eduardo Souto de Moura: 1995-2005, la naturalidad de las cosas". *El Croquis*, nº 124 (2005).

Souto de Moura, Eduardo. "Eduardo Souto de Moura 2005-2009". *El Croquis*, nº 146 (2009).

Grande, Nuno. "Teatros del Mundo". *El croquis Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº146 (2009), 25-30.

Grande, Nuno. "Una conversación con Souto de Moura". *El croquis Eduardo Souto de Moura 2005-2009*, nº146 (2009), 25-30.

Meré de la Maza, Ricardo, Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019. *TC Cuadernos*, nº 138-139 (2019).

Película documenta *Paula Rêgo: Histórias e segredos*. Dirigida por Nick Willing. Reino Unido: Kismet Film Company, 2016.

Venturi, Robert y Vincent Scully. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 7ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

Silvia Raquel Lopes Freitas. "A ideia do museu: Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura". Tesis integrada de máster en Arquitectura, Universidad de Lusíada de Lisboa, 2014. <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/1222º>

Da Silva Diniz, Indira Joana. "A Importância da História no Ato de Projectar em Souto de Moura." Tesis doctoral. Universida de Oporto, 2017. https://sigarra.up.pt/faup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=174181.

Melícias, Ana Belchior, Ana Luísa Ferreira y Rita, Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise*, 2021. <https://rppscanalise.org/index.php/rpp/article/view/89>.

PoliMi. "E. Souto De Moura (Progetti recenti)". Vídeo de YouTube, 52:48. Publicado el 26 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=grhQXpT23f0>.

REFERENCIAS A FIGURAS

Figura 1. Georges Poncet. 2022. Extraído de <<https://palazzoducale.visitmuve.it/anselm-kiefer-georges-poncet-fb/>>.

Figuras 2,3 y 4. Imágenes de la autora, 2022.

Figuras 5 y 6. Agustí Torres, 2005. Extraído de Barceló, Miquel. *La Catedral bajo el mar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, 90-91.

Figura 7. Niko Mannonen. Extraído de <<https://yle.fi/a/3-11849813/>>.

Fundación Iberê Camargo

Figura 8. Fernando Guerra. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/>>.

Figura 9. Fábio Del Re. Extraído de <<https://artsandculture.google.com/asset/blue-spool-iber%C3%AA-camargo/JQEquh9joEK2VA>>.

Figura 10. Vicente de Mello. Extraído de Asbury, Michael. *Iberê Camargo: o carretel-meu personagem*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, 23.

Figuras 11, 12 y 13. Fábio Del Re. Extraído de Asbury, Michael. *Iberê Camargo: o carretel-meu personagem*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, 45, 54, 60.

Figuras 14, 15, 18 y 19. Álvaro Siza Vieira, 2008. Extraído de "Museo para La Fundación Iberê Camargo en Porto Alegre, Brasil". En Blanco: Revista de Arquitectura, nº1 (2008).

Figura 16 y 17. Fernando Guerra, 2008. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s43-fundaccedilatildeo-iberecirc-camargo-ibere-camargo-foundation/>>.

Figura 20. Duccio Malagamba, 2009. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/museo-fundacion-ibere-camargo>>.

Figuras 21, 22, 23, 24 y 25. Fernando Guerra, 2008. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s43-fundaccedilatildeo-ibere-circ-camargo-ibere-camargo-foundation/>>.

Figura 26. Fernando Guerra, 2015. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s43-fundaccedilatildeo-iberecirc-camargo-ibere-camargo-foundation/>>.

Figura 27. Fábio Del Re. Extraído de Asbury, Michael. *Iberê Camargo: o carretel-meu personagem*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, 66.

Figura 28. Maria Gonzalez. Extraído de <<https://www.archdaily.cl/cl/02-90181/clasicos-de-arquitectura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi/5b3113cef197cc880002ca-clasicos-de-arquitectura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi-foto>>.

Figura 29. Richard Meier y Asociados. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/ampliacion-del-high-museum-of-art-atlanta>>.

Figura 30, 31, 32, 33, 34, y 35. Fernando Guerra, 2015. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s43-fundaccedilatildeo-ibere-circ-camargo-ibere-camargo-foundation/>>.

Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso

Figura 36. Nadir Afonso. 1947. Extraído de <www.nadirafonso.com>.

Figura 37. Nadir Afonso, 1958. Extraído de <www.nadirafonso.com>.

Figura 38. Álvaro Siza Vieira, 2015. Extraído de <<https://www.archdaily.cl/cl>>.

Figura 39, 40, 44, 45 y 46. Álvaro Siza Vieira, 2015. Extraído de <<https://arquitecturaviva.com/obras/fundacion-nadir-alfonso>>.

Figura 41, 42, 43 y 47. Fernando Guerra. 2015. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s71-museu-fundao-nadir-afonso/>>.

Figura 48. Nadir Afonso, 1958. Extraído de <www.nadirafonso.com>.

Figura 49. Fernando Estevez, 2017. Extraído de <<https://www.flickr.com/>>.

Figura 50. Fernando Guerra. 2015. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s71-museu-fundao-nadir-afonso/>>.

Figura 51. Nadir Afonso. 1947. Extraído de <<https://www.nadirafonso.com/obras/pre-geometrismo/#gallery-4>>.

Figura 52. Le Corbusier. Extraído de <www.marseille.city-life.fr>.

Figura 53. Oterno, Andrés. 2012. Extraído de <www.arquitecturaviva.com>.

Figura 54, 55, 56 y 60. João Morgado. 2016. Extraído de <<https://www.joaomorgado.com/eng/projects/nadir-afonso-foundation>>.

Figura 57, 58 y 59. Fernando Guerra. 2015. Extraído de <<https://ultimasreportagens.com/siza/s71-museu-fundao-nadir-afonso/>>.

Casa das Histórias Paula Rêgo

Figura 61. Augusto Brázio. 2009. Extraído de *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009).

Figura 62. Paulo Costa. Extraído de <<https://historia-arte.com/obras>>.

Figuras 63, 64, 65, 68 y 69. Eduardo Souto de Moura. 2009. Extraído de *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019).

Figuras 67, 70 y 71. Luis Ferreira Alves. 2014. Extraído de *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019).

Figuras 72 y 73. Hisao Suzuki. 2004. Extraído de *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 139-140.

Figura 74. Pedro Kok. 2012. Extraído de <<http://www.pedrokok.com/>>.

Figura 66 y 77. James Florio. 2009. Extraído de <<https://divisare.com/projects/385208-eduardo-souto-de-moura-james-florio-photography-casa-das-historias-paula-rego>>.

Figura 75. Joaquim Alves Gaspar, 2015. Extraído de <<https://commons.wikimedia.org/>>.

Figura 76. Waugsberg. 2007. Extraído de <<https://commons.wikimedia.org/>>.

Figuras 78, 79 y 80. Luis Ferreira Alves. 2014. Extraído de *TC Cuadernos* Eduardo Souto de Moura. Tomo II. Equipamientos y Proyectos Urbanos 2004-2019, nº 138-139 (2019).

Figura 81. Hisao Suzuki. 2004. Extraído de *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 132.

Figura 82. Diego Delso. 2019. Extraído de <<http://delso.photo/galleries/buildings>>.

Figura 83. Aldo Rossi. 1971. Extraído de <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12023/DPA%2018_20%20ROSSI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Figura 84. Louis Kahn. 1968. Extraído de <<https://mbarch.masters.upc.edu/asignaturas-master/teoria-del-proyecto/>>.

Figuras 85 y 89. Hisao Suzuki. 2004. Extraído de *El Croquis* Eduardo Souto de Moura 2005-2009, nº 146 (2009), 131 y 145.

Figuras 86, 87, 88 y 90. James Florio. 2009. Extraído de <<https://jamesflorio.com/>>.

REFERENCIAS A DIAGRAMAS

Todos los diagramas son elaboración propia de la autora.

Fundación Iberê Camargo

Diagrama 1. Plano de situación. Esc. 1:300

Diagrama 2. Axonometría recorridos.

Diagrama 3. Diagrama ejes.

Diagrama 4. Axonometría expresión arquitectónica.

Diagrama 5. Recorridos de aproximación.

Diagrama 6. Secuencia aproximación.

Diagrama 7. Recorridos entrada.

Diagrama 8. Secuencia entrada.

Diagrama 9. Recorridos exhibición.

Diagrama 10. Secuencia exhibición.

Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso

Diagrama 11. Plano de situación. Esc. 1:300

Diagrama 12. Plantas y recorridos.

Diagrama 13. Descomposición de planos.

Diagrama 14. Ejes y configuración.

Diagrama 15. Dos aberturas diferentes.

Diagrama 16. Axonometría expresión arquitectónica.

Diagrama 17. Vistas axonométricas con secciones

Diagrama 18. Recorridos planta baja.

Diagrama 19. Secuencia de aberturas geométricas.

Diagrama 20. Secuencia aproximación.

Diagrama 22. Luz natural: lucernarios y ventanas horizontales.

Diagrama 21. Recorridos planta primera.

Diagrama 23. Juego de alturas

Diagrama 25. Luz natural.

Diagrama 24. Isotropía-Anisotropía.

Diagrama 26. Esponjamiento.

Casa das Histórias Paula Rêgo

Diagrama 27. Plano de situación. Esc. 1:300

Diagrama 28. Jerarquía volúmenes.

Diagrama 29. Ejes.

Diagrama 30. Axonometría expresión arquitectónica.

Diagrama 31. Recorrido de aproximación.

Diagrama 33. Planta recorridos interiores.

Diagrama 32. Recorridos exhibición.

Diagrama 34. Recorridos exhibición.

NOTAS

01. Gabriella Belli y Janne Sirén, *Anselm Kiefer en el Palazzo Ducale* (Venecia: MUVE & Marsilio, 2022), 147.

02. Miquel Barceló, *La Catedral bajo el mar* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), 9.

03. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), 6.

04. John Berger, "Modos de ver 1: Aspectos Psicológicos". 21:10. Vídeo de YouTube. Publicado el 29 noviembre de 2021.04.

05. Susan Sontag. *Sobre la fotografía. 2a ed.* (Madrid: Alfaguara, 2006), 19.

06. Susan Sontag. *Contra la interpretación* (Madrid: Santillana, 1996), 27.

07. Federico Morais. *Abstracción informal. Los caminos del arte brasileño*. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986. p.161.

08. Laura Gomes de Castilhos, *Los carretes en la obra de Iberê Camargo: la creación de la imagen y su trayectoria* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997), 228-229.

10. Nuno Grande, *Museumania - Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Oporto: Fundação de Serralves, 2009), 115.

11. Vittorio Gregotti. *Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza* (Italia: Universidad de Venecia, 1922).

12. Katerina Gordon. "Entrevista a Álvaro Siza por Omar Paris". ArchDaily. Accedido el 25 junio 2023. <<https://www.archdaily.cl/cl/02-176970/entrevista-a-alvaro-siza-por-omar-paris>> .

13. Fernando Pernes, "Nadir Afonso", *Colóquio Artes*, nº 41 (1979).

14. José-Augusto France, *History of Art in Portugal: Modernism*. (Queluz de Baixo: Editorial Presença, 2004).

15. Adelaide Ginga, Ana Fryxell y Michel Toussaint. *Nadir Afonso. Sem limites*. (Portugal: Artes Gráficas Lda, 2010).

16. Vittorio Gregotti, *Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza* (Italia: Universidad de Venecia, 1922).

17. Patrick Lynch, "Casas de trabajo y juego: Álvaro Siza en la FAUP (1985-1997) y Escuela de Arquitectura de Fernando Távora en Guimaraes (2009-12)" en *The Journal of Civic Architecture*, ed. por Patrick Lynch (Londres: Canalside Press, 2021).

18. Afonso, Nadir. *Da vida à obra de Nadir Afonso*. (Lisboa: Bertrand Editora, 1990).

19. Jose Joaquín Parra Bañón. "Álvaro Siza: retratos y autorretratos. Una fotografía con Maria Antónia en 1966 y un museo para Nadir Afonso de 2016" en *Idpa 05*, ed. por Juan José Vázquez Avellaneda. (Málaga: RU Books, 2019).

20. Alberto Campo Baeza. *Trece Trucos de Arquitectura*. (Buenos Aires: CP67, 2021).
21. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* 41.2 (2021): 45-61.
22. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* 41.2 (2021): 46.
23. Mariana Andrade Cruz. *Desenho é Uma Pronúncia: Paula Rêgo e Agustina Bessa-Luís*. (Publicación Posgrado en Letras y Literatura, Universidade Federal Fluminense, 2016).
24. *Los secretos de Paula Rêgo*, Nick Willing (Reino Unido: Kismet Film Company, 2017).
25. Ana Belchior Melícias, Ana Luísa Ferreira y Rita Marta. "O Feminino nas «Histórias e Segredos» de Paula Rêgo". *Revista Portuguesa de Psicanálise* 41.2 (2021): 47.
26. Eduardo Souto de Moura. "Eduardo Souto de Moura 2005-2009". *El Croquis*, nº 146 (2009).
27. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª edición. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018).
28. Sílvia Raquel Lopes Freitas. *A ideia do museu: Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura*. (Tesis de máster en Arquitectura, Universidad Lusíada de Lisboa, 2014), 103.
29. Xavier Güell. "Entrevista a Eduardo Souto de Moura". 2G (1998). 121-137.
30. Souto de Moura. Extraído de PoliMi. "E. Souto De Moura (Progetti recenti)". Vídeo de YouTube, 47:10. Publicado en 2014.
31. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo* (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11.
32. Nuno Grande. "Teatros del Mundo". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 25-30.
33. Nuno Grande. "Una conversación con Souto de Moura". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 6-24.
34. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo*, (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11-15.
35. Nuno Grande. "Teatros del Mundo". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 28.
36. Nuno Grande. "Una conversación con Souto de Moura". *El Croquis*, "Eduardo Souto de Moura 2005-2009", nº 146 (2009), 17.
37. Indira Joana Da Silva Diniz. *A Importância da História no Ato de Projectar em Souto de Moura* (Tesis doctoral, Universidad de Oporto, 2017), 106.
38. Nuno Grande. *O Palácio Escarlata. Casa das Histórias Paula Rêgo* (Cascais: Câmara Municipal de Cascais), 11-15.
39. Sara de la Mata y Fernando Porras. "Entrevista Álvaro Siza". *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* nº. 271, 172-197 (1988).
40. Aldo Rossi. *Teorías del diseño arquitectónico*. (Bari: Dedalo, 1968).

