

EL SENTIDO CUBISTA DE ÁLVARO SIZA (I).¹ EL CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPAÑA (1988-1999)

CUBISM AND THE WORK OF ÁLVARO SIZA.¹ THE GALICIAN CENTRE OF CONTEMPORARY ART, SANTIAGO DE COMPOSTELA, SPAIN (1988-1999)

Ángel Melián García

doi: 10.4995/ega.2018.9803

El análisis y la interpretación del proyecto y la obra del Centro Gallego de Arte Contemporáneo y su entorno, permite tomar conciencia del modo de hacer arquitectura de Álvaro Siza. A través del estudio de esta obra se desvela la capacidad que tiene Siza para materializar una arquitectura integrada en la naturaleza. Su búsqueda incesante de una expresión única en el proceso de fragmentación de la forma arquitectónica y del espacio envolvente hay que encuadrarla, sobre todo, en la cultura plástica del cubismo, fundamentalmente del cubismo analítico de Picasso y Braque, como síntesis que supera la oposición figura-fondo.

PALABRAS CLAVE: NATURALEZA.
ARQUITECTURA. CUBISMO.
FRAGMENTACIÓN. PICASSO. BRAQUE.
SIZA

Analysing and interpreting the design and construction of the Galician Centre of Contemporary Art (CGAC) and its surroundings enables us to understand and appreciate Álvaro Siza's approach to architecture. A careful study of this work reveals Siza's ability to give form to architecture that blends with its natural environs. His ceaseless search for unique expression through the fragmentation of architectural form and its surrounding space should, above all, be framed within the artistic movement of Cubism, primarily within the Analytical Cubism of Picasso and Braque: a synthesis that transcends the opposition of figure and background.

KEYWORDS: NATURE. ARCHITECTURE.
CUBISM. FRAGMENTATION. PICASSO.
BRAQUE. SIZA



Relación entre naturaleza y arquitectura

En el dibujo de Salemi (1980), Siza libera el motivo dibujado de la clausura que le impone toda representación asignándole su condición radical de ser otro. La interpretación de Moreno Mansilla sobre esta representación nos hace ver el deseo de inteligencia en el dibujo, que pertenece al orden del acontecer y anticipar el porvenir –el proyecto– y nos descubre entre las líneas trazadas en el dibujo la *invisible armazón de lo visible* donde proyecta el ademán que la arquitectura adopta de la naturaleza y de donde surgen las formas (Moreno Mansilla, 2002, p. 187).

La reflexión de Siza sobre los medios del cubismo le permite abordar esta vista aérea desde el interés por un tema que de forma “natural” proporciona esquemas centrífugos, una operación análoga a la que Picasso desarrolla en *Desnudo con pañería* (1907): convertir un esquema naturalmente centrípeto, por la posición central del motivo en la composición, en centrífugo. El punto de partida circunstancial de esta obra es el de fundir el motivo central –el desnudo– con su fondo diluyendo progresivamente la figura, aunque no absolutamente, hacia la periferia del cuadro. Picasso propone una nueva clase de composición abierta en la que la apertura no se consigue mediante transiciones directas entre el motivo y su entorno, sino a través de un trazado que unifica figura y fondo: la trama de los cubistas.

En las vistas aéreas del proyecto del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) la memoria sigue el trazo de lo dibujado en Sa-

lemi. Frampton se refiere a la naturaleza plástica de este tipo de vistas donde el darse a la memoria abre el porvenir del dibujo, del proyecto en definitiva:

En las perspectivas aéreas, la tierra aparece frecuentemente en erupción: particularmente donde los contornos, ahora preparados para el proyecto, reorganizan la sustancia de una historia anterior. Son trazas de un carácter expresivo intencional, más que de un tipo cualquiera de proyección precisa. De este modo, proyecto y lugar se muestran invariablemente como si formaran parte de un mismo magma fluido, que todavía está por solidificar en la misma forma definitiva. (Frampton, 1988, p. 8).

En estas representaciones las distintas partes aparecen incluidas en el movimiento de la tierra: es el momento helicoidal del que habla Siza, donde se mezclan cosas de distinta naturaleza (Siza, 1995, p. 79). Siza dibuja-proyecta esta fuerza centrífuga con la que materializa este tipo de dibujos, que implica que el motivo, la nueva arquitectura, que protagoniza el hecho central de la representación, huye del centro. En este movimiento de rotación aplica las distintas líneas de fuerza del lugar hacia el “centro” elaborando un orden centrípeto, de fuera hacia adentro; al mismo tiempo, el nuevo edificio, va constituyendo progresivamente su naturaleza proyectando sus líneas de fuerza para equilibrar la fuerza del orden centrípeto. La relación entre naturaleza y artificio se establece en un juego de equilibrios donde a cada acción se produce una reacción igual y opuesta.

La relación entre naturaleza y arquitectura es decisiva en la obra arquitectónica de Álvaro Siza: “*Esta relación, fuente permanente de cualquier proyecto, es para mí una*

Relationship between nature and architecture

In his drawing of Salemi (1980), Siza liberates the drawn motif from the constraints imposed by representation, affording it the radical condition of being something else. Moreno Mansilla’s interpretation of this representation helps us see the desire for intelligence in the drawing, framed in that moment of the design process in which future unfolds and is foreseen. The *invisible framework of the visible* is revealed between the lines traced in the drawing, where the expression that architecture adopts from nature takes shape and from which form emerges (Moreno Mansilla, 2002, p. 187). Siza’s assimilation of the craft of Cubism is what allows him to approach this aerial view from an interest in a subject that gives us “natural” centrifugal compositions, analogous to the approach developed by Picasso in *Nude with Drapery* (1907): converting a composition that is naturally centripetal, owing to the central position of the motif, into centrifugal. The circumstantial point of departure of this work is the fusion of the central motif – the nude – with the background, progressively, though not completely, diluting the figure towards the periphery of the painting. Picasso proposed a new type of open composition in which this opening up is not achieved through direct transitions between the motif and its surroundings, but through a composition that unifies figure and background: the Cubist approach.

In the aerial views of the design drawings of the Galician Centre of Contemporary Art (CGAC), the memory traces the lines drawn in Salemi. Frampton referred to the plasticity of this type of view where memory unearths the future of the drawing, of the architectural project itself:

In these aerial perspectives, the land often appears to erupt; particularly where the contours now prepared for the project rearrange the substance of a previous history. These are recordings of an expressive intentional character rather than any kind of precise projection. Thus project and site are invariably shown as though they consist of the same fluid magma that has yet to solidify into its final form. (Frampton, 1988, p. 8).

In these representations, the different parts are included in the movement of the earth:



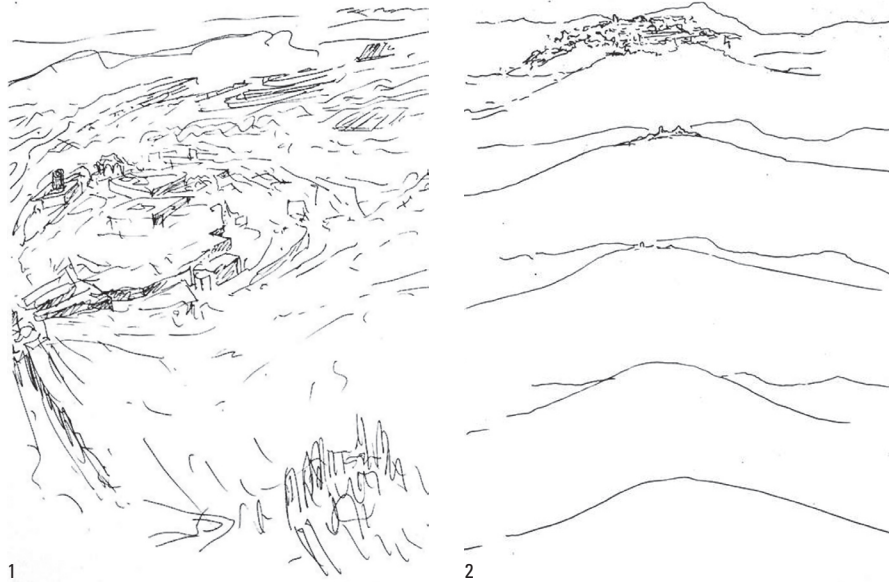
it is the helical momentum of which Siza spoke, where things of different nature are combined (Siza, 1995, p.79). Siza draws/projects this centrifugal force with which he gives form to this type of drawing that implies that the motif, the new architecture that plays the central role of representation, flees from the centre. In this movement of rotation he orientates the different force lines of the place towards the "centre" to establish a centripetal dynamic, from the outside inward. At the same time, the new building progressively expresses its nature by projecting its force lines to balance the centripetal force. The relationship between nature and artifice is established through a balancing act where each action produces an equal and opposite reaction.

The relationship between nature and architecture is decisive in the architectural work of Álvaro Siza: *"This relationship, the permanent source of any project, is for me a kind of obsession."* (Siza Vieira, 1993, p. 18). If Siza's design method were to be reduced to its essential image, a perceptual process would be revealed in which geometry and drawing, as structural and medial components of any configuring action, are integrated into the execution of the project. Although this attention to nature is only one of several recurring obsessions in Siza's artistic practice, it is one of the most dominant, one of the foremost catalysts for his architecture.

Integration of figure and background: breaking down the homogeneous form

The link between architecture and painting in Siza's approach shares presuppositions with Le Corbusier's artistic practice, one of the most fundamental of which is the conception of space, not as a constant natural environment, but as a dimension of human existence.

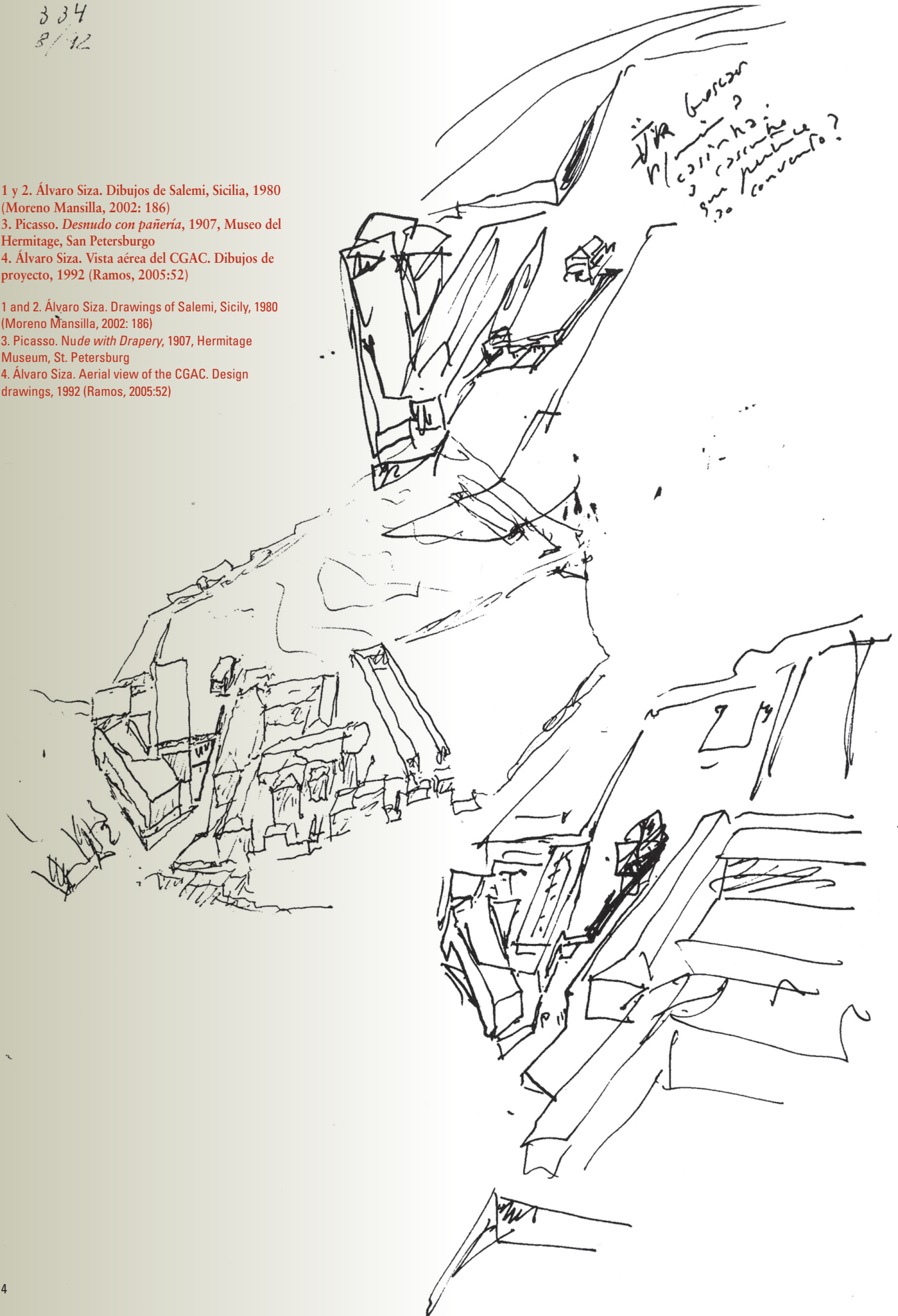
The relationship of his early theories and his first architectural works with the figurative culture of Cubism is beyond doubt. (...) Le Corbusier felt that space, including architectural space, must be phenomenised. At that time Cubist painting was the most advanced of the approaches that tended towards spatial phenomenalisation. His relationship with this visual art style was at that time more focused



334
8/12

- 1 y 2. Álvaro Siza. Dibujos de Salemi, Sicilia, 1980 (Moreno Mansilla, 2002: 186)
- 3. Picasso. *Desnudo con pañería*, 1907, Museo del Hermitage, San Petersburgo
- 4. Álvaro Siza. Vista aérea del CGAC. Dibujos de proyecto, 1992 (Ramos, 2005:52)

- 1 and 2. Álvaro Siza. Drawings of Salemi, Sicily, 1980 (Moreno Mansilla, 2002: 186)
- 3. Picasso. *Nude with Drapery*, 1907, Hermitage Museum, St. Petersburg
- 4. Álvaro Siza. Aerial view of the CGAC. Design drawings, 1992 (Ramos, 2005:52)





on Analytical Cubism; and the artist perhaps has a closer affinity with Braque than with Picasso, with exploring the decomposition of the image into geometric planes, according to instantaneous perception. His search tends towards a revelation of the spatial form beyond the form of objects. (Argan, 1996, pp. 173-174).

In Le Corbusier's artistic practice there is a phenomenalisation that is purely formal; figure and background are connected in the exclusive and fully delimited plane of the picture. Álvaro Siza builds a network of relationships that gives existential meaning to architecture. He moves in a figurative realm that has not yet been delimited and in which the different objects and the space between them are organised; the site is thus configured, forming a continuum in which background and figure, *nature* and *architecture*, are drawn in identical manner, eliminating any idea of emptiness. The high point, and most fascinating examples, of Analytical Cubism are the famous portraits of Vollard and Uhde painted by Picasso between 1910 and 1911. In the portrait of Vollard, the analysis of shapes, volumes and spaces, together with the *fragmentation* of surface by light, led Picasso (and Braque) to break with the contour line and to decompose all the compositional elements into a set of *spatial fragments* called *facets*: small planes that interweave like a crystalline mesh. The decomposition of volume into independent facets multiplies the perspectives of the representation. The next step involves a dissolving of the facets, leaving only the trace of their intersections as a network of lines that interweave in a geometric mesh. The final result is the total integration of figure and background in a complex and overlapping network of lines. In the portrait of Uhde, the geometrical fragmentation of both figure and background constitute a whole. Within the geometrical fragmentation of the figure, the geometrical fragmentation of the contours of the face and of the background also constitute a whole (Daix and Rooselet, 1979, p.253).

Geometric design

The mode of conceptualisation adopted by Siza in the architectural configuration of the CGAC has attributes similar to the mode developed by Picasso in the pictorial

especie de obsesión." (Siza Vieira, 1993, p. 18). Si hubiera que reducir el modo de proyectar de Siza a su imagen esencial, se descubre un proceso perceptivo en que geometría y dibujo, como componente estructural y medial de toda acción configuradora, están integrados en la misma ejecución del proyecto. Aunque esta atención a la naturaleza es tan sólo una de las varias obsesiones recurrentes en la práctica artística de Siza, se trata de una de las más dominantes, uno de los desencadenantes de mayor jerarquía en su modo de hacer arquitectura.

Integración de figura y fondo: la ruptura de la forma homogénea

La vinculación entre arquitectura y pintura en el modo de proceder de Siza tiene presupuestos comunes con la práctica artística de Le Corbusier, y uno de ellos, fundamental, es la concepción del espacio, no ya como ambiente natural constante, sino como dimensión de la existencia humana.

La relación de sus primeras teorías y sus primeras obras arquitectónicas con la cultura figurativa del cubismo está fuera de toda duda. (...). Le Corbusier siente que el espacio, y también el espacio arquitectónico, debe fenomenizarse. En ese momento la pintura cubista es, en el orden de las búsquedas que tienden a la fenomenización espacial, el punto más avanzado: tan es así que su relación con esta pintura está en aquel momento más centralizada en el cubismo analítico; y el artista está tal vez más relacionado con Braque que con Picasso, es decir, con la investigación de la descomposición de la imagen en planos geométricos, según una percepción instantánea. Su búsqueda tiende a una revelación de la forma espacial más allá de la forma de los objetos. (Argan, 1996, pp. 173-174).

En la práctica artística de le Corbusier existe una fenomenización de carácter netamente formal, figura y fondo se relacionan en el ámbito exclusivo del plano del cuadro ya totalmente delimitado. Álvaro Siza constituye una trama de relaciones que da sentido existencial a la arquitectura. Se mueve en un ámbito figurativo que no está delimitado de antemano y en el que se organizan los distintos objetos y el espacio existente entre ellos; el emplazamiento queda así formando un continuo en el que fondo y figura, *naturaleza* y *arquitectura*, están dibujados de forma idéntica, eliminando toda idea de vacío.

El punto culminante en el llamado «cubismo analítico», sus ejemplos más fascinantes, son los famosos retratos cubistas de Vollard y Uhde realizados por Picasso entre 1910 y 1911. En el retrato de Vollard, el proceso de análisis de formas, volúmenes y espacios, unido a la *fragmentación* de las superficies provocadas por la luz, llevaría a Picasso y Braque a la ruptura de la línea de contorno y a la descomposición de todos los elementos compositivos en un conjunto de *fragmentos espaciales* denominados *facetas*, que no son sino pequeños planos que se articulan entre sí como una malla cristalina. La descomposición del volumen en series de facetas autónomas, conlleva la multiplicación de los puntos de vista de la representación. En un siguiente paso las facetas se disuelven, quedando tan sólo la huella de sus intersecciones como un entramado de líneas que se articulan entre sí formando una malla geométrica. El resultado final será la total integración de figura y fondo en una compleja e imbricada red de líneas.

5 y 6. Picasso. *Retratos de A. Volland*, Museo Pushkin, Moscú y *W. Uhde*, Colección Joseph Pulitzer Jr., Saint Louis, 1910-1911

5 and 6. Picasso. *Portraits of A. Volland*, Pushkin Museum, Moscow, and *W. Uhde*, Joseph Pulitzer Jr. Collection, Saint Louis, 1910-1911



5



6

En el retrato de Uhde, el fraccionamiento geométrico de la figura y el fraccionamiento geométrico del fondo constituyen una unidad; dentro del fraccionamiento geométrico de la figura, el fraccionamiento geométrico del contorno del rostro constituye asimismo una unidad con el fraccionamiento geométrico del fondo (Daix y Rooselet, 1979, p. 253).

Plano geométrico

El modo de ideación adoptado por Siza en la configuración arquitectónica del CGAC tiene atributos semejantes al modo desarrollado por Picasso en la configuración

pictórica de los retratos de Volland y Uhde. La unidad del fraccionamiento geométrico de la figura y el fraccionamiento geométrico del fondo de la práctica cubista de Picasso guarda semejanza con la unidad del fraccionamiento geométrico de la arquitectura y el fraccionamiento geométrico del entorno de la práctica arquitectónica de Siza.

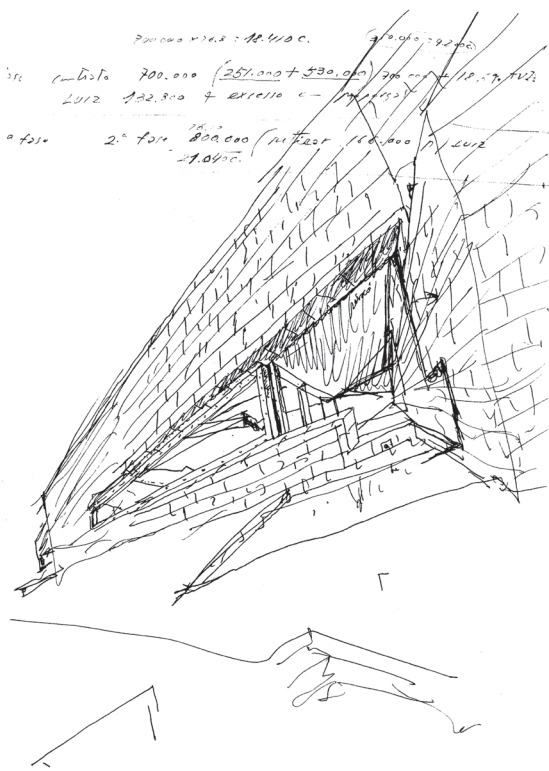
Como en el cubismo, la estrategia compositiva arquitectónica de Siza le permite llevar la fragmentación de la superficie más lejos de lo que la coherencia del contorno del edificio le permite. El edificio que Siza proyecta se incorpora a

configuration of the portraits of Volland and Uhde. The unity of the geometrical fragmentation of figure and background in Picasso's Cubist work bears a resemblance to the unity of the geometrical fragmentation of the architecture and of the surroundings in Siza's architectural work.

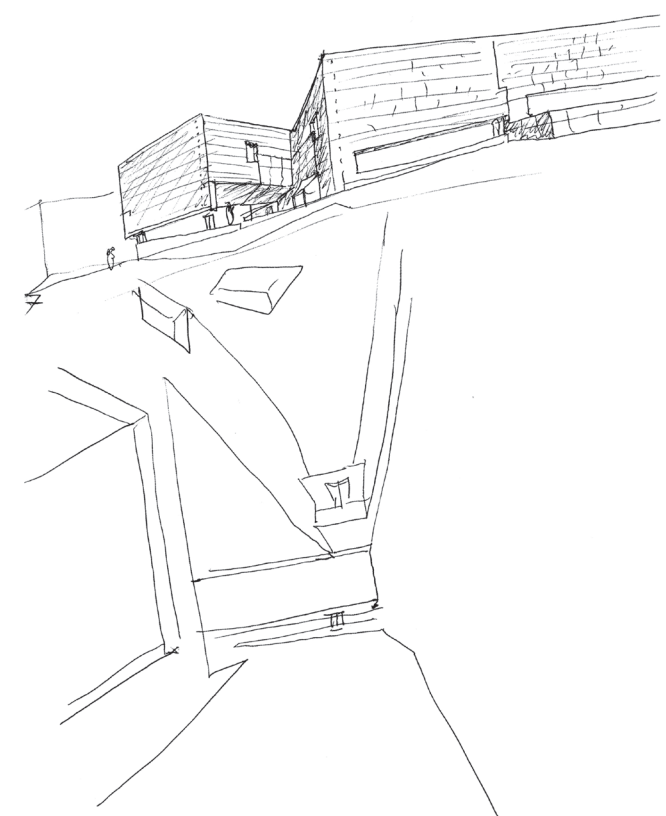
As in Cubism, Siza's compositional architectural strategy allows him to take the fragmentation of surface further than the coherence of the building's contours allow. The building that Siza designs is incorporated into a general fragmentation that occupies the entire surface, all through geometry. Siza uses the basic structuring character of geometry to constitute a schematic "logos" that links figure and background, which coexist in perpetual tension. The site is redefined in terms of positive and negative objects and spaces (Curtis, 1995, p.20), where



7



8



9



7. Álvaro Siza. CGAC. Plano de implantación, 1988 (Ramos, 2005: 57)

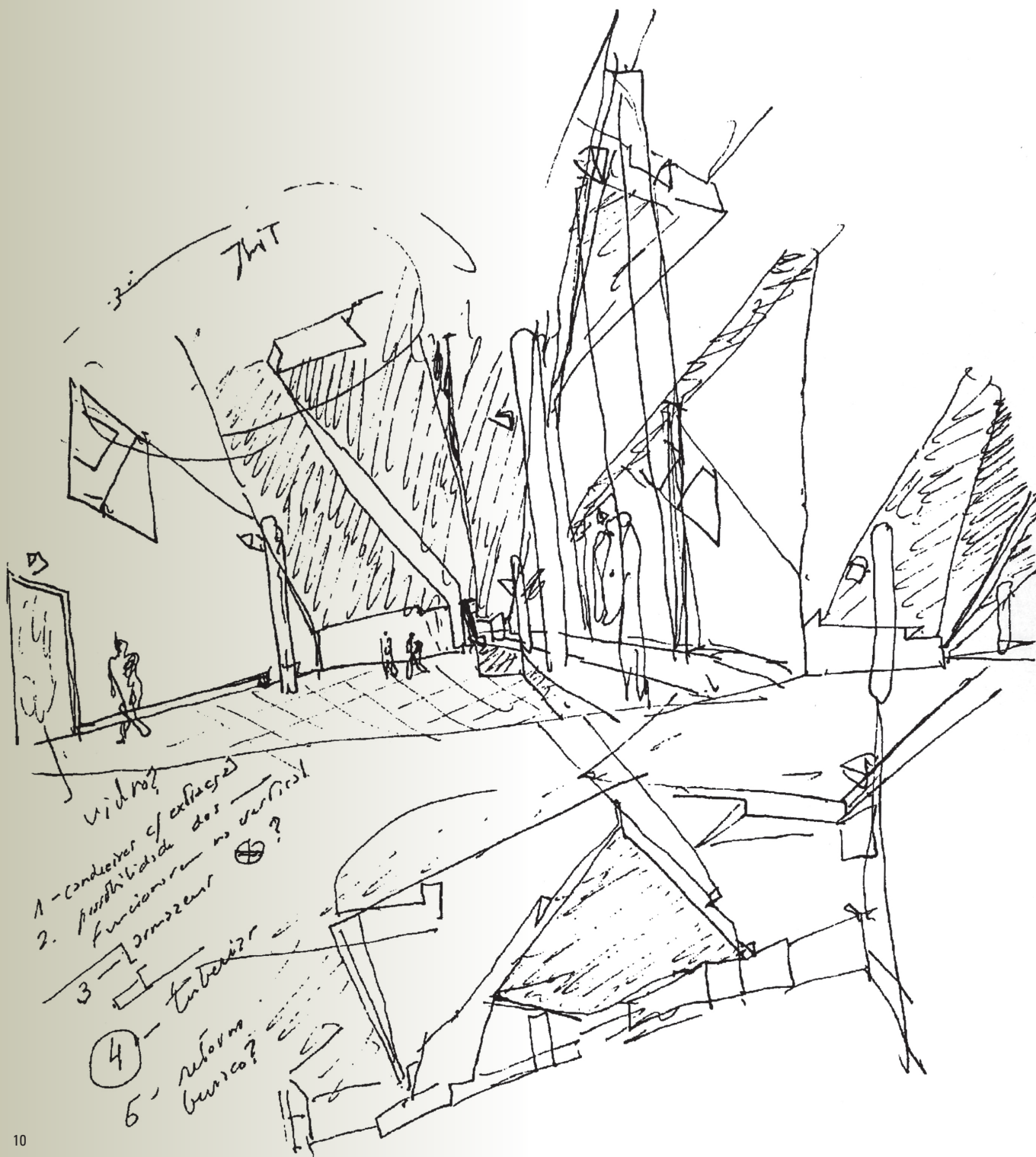
8 y 9. Álvaro Siza. CGAC. Dibujos de proyecto, 1993 (Ramos, 2005: 52-53)

10. Álvaro Siza. CGAC. Dibujo de proyecto (Siza, 1993: 68)

7. Álvaro Siza. CGAC. Ground plan, 1988 (Ramos, 2005: 57)

8 and 9. Álvaro Siza. CGAC. Design drawings, 1993 (Ramos, 2005: 52-53)

10. Álvaro Siza. CGAC. Design drawing (Siza, 1993: 68)



design and building occur at the same time, through a special sensitivity to the nuances and generic features of places, beyond mere reference to context or typology.

This perceptual process of geometrisation is elaborated through two-stage drawing: intuitive absorption of the visible and invisible elements of the local situation and imaginative transformation into the spaces of architecture, where geometry behaves like a complex and subtle filter between observation, synthesis and the resulting form (Curtis, 1995, p.19).

Siza's artistic output is a conceptual/operative procedure that is unitary in practice, in which geometry is the:

foundational knowledge of the reproductive configuration of understanding, linked to the subject of imagination, to conceptualisation, practical activity and perception. (Seguí de la Riva, 1996, p.59).

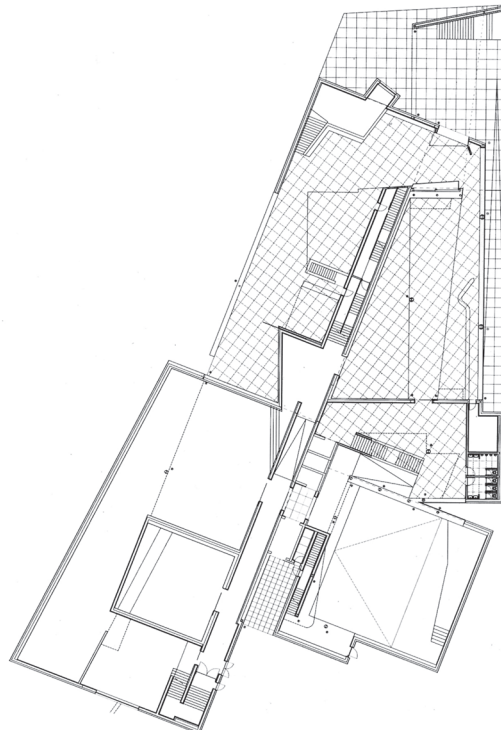
Through the structuring character of geometry, he arrives at the outer limits of all the subsidiary branches of knowledge of architectural configuration – the arrangement of the parts that make up the design and the building – that give it its particular shape and related properties. In this way, he simultaneously locates the subsidiary fields of geometric knowledge: construction, which gives precise information on the hierarchical order of the elements and the building operations; the use and usage capacity of the building's spaces; and a reflection on the relationship or connection of the building and each of its dependencies with the natural environment (Seguí de la Riva, 1996, p.59). In the available documents of the CGAC design process, an identification with certain works of Braque may be discerned, primarily with *The Musician* (1918). These are the *imaginary* and *operative hypotheses*, one of the significant areas of architectural design to which Seguí referred (Seguí, 2005, p.15), equivalent to the concept of "formal hypothesis" proposed by Argan 2. When testing the hypothesis, Siza placed images in front of others to harmonise them, transforming them into something operable through drawing, in forms that are architecturally manageable and hierarchised in keeping with the balance of the design. He proved in this case, in particular, that Braque's composition is highly capable

11 y 12. George Braque, *La mujer músico*, 1918, Kunstmuseum (Basilea); Álvaro Siza, *Planta principal del CGAC*, 1988-1993 (Levene y Márquez Cecilia, 1994: 196)
13. Álvaro Siza. CGAC. Dibujo de proyecto (Siza, 1993: 64)

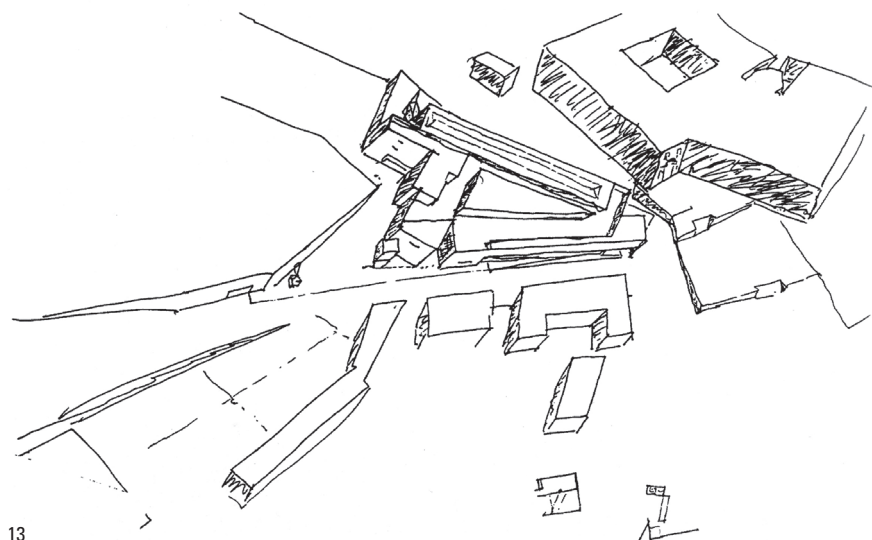
11 and 12. George Braque, *The Musician*, 1918, Kunstmuseum (Basel); Álvaro Siza, *Main floor of the CGAC*, 1988-1993 (Levene and Márquez Cecilia, 1994: 196)
13. Álvaro Siza. CGAC. Design drawing (Siza, 1993: 64)



11



12



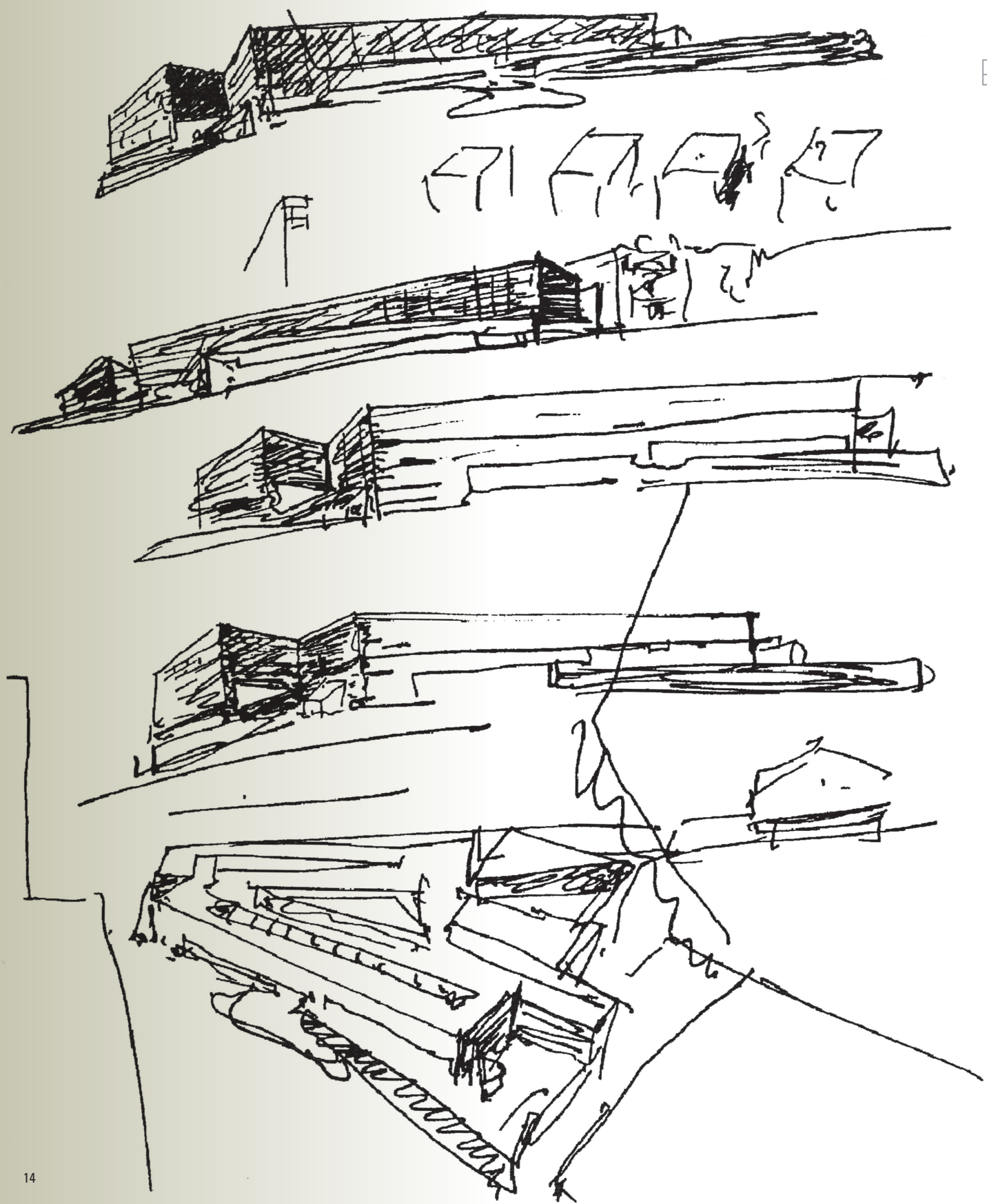
13

una fragmentación general que ocupa toda la superficie, todo ello mediante la geometría. Siza utiliza el carácter estructurador básico de la geometría para constituir un "logos" esquemático que vincula figura y fondo que coexisten en

una tensión perpetua y el emplazamiento se redefine en cuanto a objetos y espacios positivos y negativos (Curtis, 1995, p. 20), y donde sucede al mismo tiempo diseño y edificio, mediante su especial sensibilidad a los matices y los rasgos

14. Álvaro Siza. CGAC. Dibujo de proyecto (Siza,1993:66)

14. Álvaro Siza. CGAC. Design drawing (Siza,1993:66)



15-20. Álvaro Siza. CGAC (Fotografías del autor)

15-20. Álvaro Siza. CGAC (author's photographs)



15



16



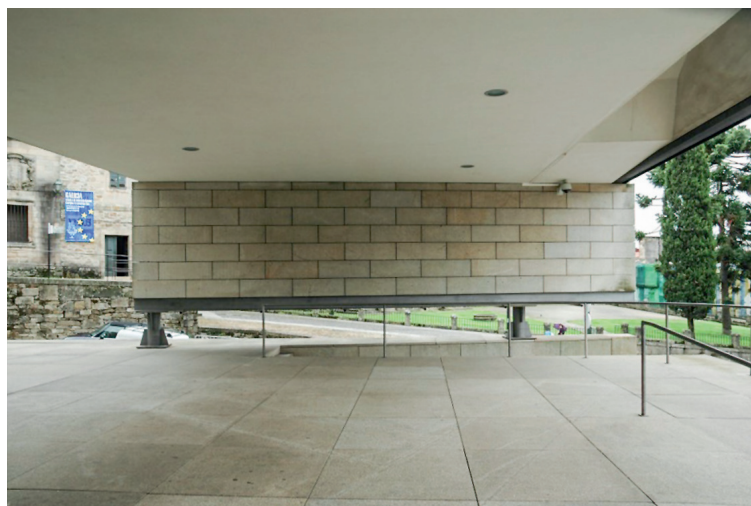
17



18



19



20



genéricos de los lugares, más allá de la mera referencia al contexto o a la tipología.

Este proceso perceptivo de geometrización se elabora a través del dibujo en dos tiempos: absorción intuitiva de los elementos visibles e invisibles de la situación local y transformación imaginativa hacia los espacios de la arquitectura, donde la geometría se comporta como un complejo y sutil filtro entre la observación, la síntesis y la forma resultante (Curtis, 1995, p. 19).

La actividad artística de Siza consiste en un procedimiento ideativo-operativo dado como procedimiento unitario, en el que la geometría se constituye como:

saber fundante de la configuración reproductiva del entendimiento, vinculada con el tema de la imaginación, con la ideación, con la actividad práctica y con la percepción. (Seguí de la Riva, 1996, p. 59).

A través del carácter estructurador de la geometría llega al extremo en todos los saberes subsidiarios de la configuración arquitectónica, es decir, la disposición de las partes que componen el diseño y el edificio, que le dan su peculiar forma y propiedades vinculadas. De esta manera sitúa al mismo tiempo la construcción, que proporciona con exactitud el orden jerárquico de los elementos y las operaciones constructivas, el uso y la capacidad de uso de los espacios del edificio, y la reflexión sobre la relación o conexión del edificio y cada uno de sus recintos con el entorno natural, como campos subsidiarios del saber geométrico (Seguí de la Riva, 1996, p. 59).

En relación a la documentación disponible del proceso de proyec-

to del CGAC se reconoce la identidad con determinadas obras de Braque, fundamentalmente, *La mujer músico* (1918). Son las *hipótesis imaginarias y operativas*, uno de los ámbitos significativos del proyecto arquitectónico a los que se refiere Seguí (Seguí, 2005, p. 15), equivalente al concepto de “hipótesis formal” planteado por Argan 2. Mediante el ensayo Siza pone unas imágenes frente a otras hasta armonizarlas, convirtiéndolas en algo operable a través del dibujo, en formas manejables arquitectónicamente y jerarquizadas según cierto equilibrio que es el proyecto. Comprueba, sobre todo, y en este caso, que la capacidad de esta composición de Braque de responder interpretativamente a los requerimientos y circunstancias de partida es muy alta, logrando una *visión imaginaria* que es coherente con el conjunto de respuestas logradas con las diversas hipótesis ensayadas alcanzando así el proyecto. No es necesario, como plantea Argan, que el pensamiento se oriente a la verificación de las hipótesis de partida, puede incluso que éstas se revelen como no verificables, pero conserva, a lo largo de todo el proceso, su vigor de solicitud funcional, de problemática (Argan, 1969, p. 38).

Mediante este proceso Siza encuentra esencialmente una solución configuradora que responde al programa que es la representada por la numerosa serie de dibujos del edificio en el lugar y del interior del propio edificio. Define así un ámbito conceptual de gran nitidez y radicalidad imaginaria y significativa, donde el proyecto y el espacio arquitectónico tiene sentido.

of responding interpretively to the initial requirements and circumstances, achieving an *imaginary vision* that is coherent with the set of answers obtained from the different hypotheses tested, thus giving form to the design. It is not necessary, as Argan argued, for thinking to be guided by verification of the initial hypotheses – they may even prove to be unverifiable – but, throughout the whole process, he is vigorous in functional enquiry, in “problematicity” (Argan, 1969, p.38). Through this process Siza essentially finds a configuring solution that responds to the programme that is represented by the numerous series of drawings of the building in its location and the interior of the building itself. He defines a conceptual area of great clarity and imaginative and meaningful radicality, where design and the architectural space make sense.

Conclusion

From the latent images suggested by the location, Siza undertook a critical task that focused on a transformation of form through a process of fragmentation. Siza draws on his memory for structures that contain certain compositions, in this case, by Picasso and Braque (Curtis, 1999, p.16), and recognises other pre-existing structures that are latent in the location, and the existence of building types, which he transforms to meet requirements of time and place. Siza adopts the artistic principle that “the fragmentation of the Cubist image does not entail artistic dispersion, but only the diversification of aspects. It always submits to the discipline imposed by the structural unity of the image, a unitary *ductus*, although the image is not closed” (Tovar Martín, 2016). The technique of fragmentation, derived from Cubism, which presents space in fragments, enables the work of Siza to react to the various features of the location, while revealing the potential possibilities that exist in the space and its environment. ■

Notes

1 / A series of articles have been compiled under the generic title *El sentido cubista de Álvaro Siza (Cubism and the Work of Álvaro Siza)*, focusing on the Galician Centre of Contemporary Art in Santiago de Compostela, designed by Siza and built between 1988 and 1999. The aim is to assemble a comprehensive body of research into his approach to architecture.



2 / "(...), the [formal] hypothesis is the 'rational' and, consequently, constructive form of the same existential anguish, (...): which may even explain the repetition of images (repetition is the form of anguish) and the attempt to reinsert a current of existence into repetition, through perception." Giulio Carlo Argan, *Proyecto y destino*, p.38. This may be the way to understand the repetition of images that characterise the Siza design process.

References

- ARGAN, Giulio Carlo, 1969. *Proyecto y destino*. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1996. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- CURTIS, William, 1995. "Álvaro Siza: Paisajes urbanos" en DE LLANO, Pedro y CASTANHEIRA, C. (ed.), en *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Editorial Electa España, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Madrid.
- CURTIS, William, 1999. "Una conversación [con Álvaro Siza]" en El Croquis, núm. 95, *Álvaro Siza (1995-1999). Notas sobre la invención*. Editorial El Croquis, Madrid.
- DAIX, Pierre y ROOSELET, Joan, 1979. *Catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, en DAIX, Pierre. *El cubismo de Picasso*. Editorial Blume, Barcelona.
- FRAMPTON, Kenneth. 1988. "Sobre la línea de Siza", en SOUTO MOURA, Eduardo, PORTUGAL, Antonio, MARIA REIS, Manuel y DOS SANTOS, José Paulo. *Álvaro Siza. Esquissos de viagem/Travel sketches*, 7-9. Documentos de Arquitectura. Oporto.
- LEVENE, Richard y MÁRQUEZ CECILIA, Fernando (edit. y dir.), 1994. *Álvaro Siza. 1958-1994*, en Revista El Croquis, núm. 68-69, Madrid.
- MORENO MANSILLA, Luis, 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis, núm. 10, Barcelona.
- RAMOS, María (Coord.), 2005. *Álvaro Siza Expor On Display*, Fundación de Serralves.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, 1996. "Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica", en SEGUÍ, Javier, PLANELL, Joaquín y BURGALETA, Pedro Manuel. *Interpretación de la Obra de Arte*. Editorial Complutense, Madrid.
- TOMÁS ORTIZ, Pedro y HAGHIGHATPOUR, Nima (edit.), 2005. *La cultura del proyecto (I). Conversaciones con Javier Seguí de la Riva*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid, Madrid.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1993. *Imaginar la evidencia*. Abada Editores, Madrid.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1995. "Quinta da Malagueira", en DE LLANO, Pedro y CASTANHEIRA, C. (ed.), en *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Editorial Electa España, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Madrid.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, 2016. "El cubismo analítico", en *Artehistoria*, <<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5333.htm>> (citado el 2 de septiembre de 2016).

Conclusión

A partir de las imágenes latentes, sugeridas por el lugar, Siza ejecuta una labor crítica centrada en una transformación de las formas, sometidas a un proceso de fragmentación. Siza reconoce en el fondo de su memoria estructuras que contienen determinadas composiciones, en este caso, de Picasso y Braque (Curtis, 1999, p. 16), y otras pre-existentes latentes en el lugar y la existencia de edificios tipo, que transforma en la dirección pedida por el tiempo y el lugar.

Siza adopta el principio artístico de que "la fragmentación de la imagen cubista no conlleva la dispersión plástica, sino sólo la diversificación de los aspectos. Siempre se somete a la disciplina que impone la unidad estructural de la imagen, un *ductus* unitario, aunque la imagen no se halle cerrada" (Tovar Martín, 2016). La técnica de la fragmentación proveniente de la plástica cubista que presenta el espacio por fragmentos, le permite a Siza que la obra reaccione ante las diversas características que presenta el lugar, al tiempo que revela las posibilidades potenciales que hay en el espacio y en el entorno. ■

Notas

1/ En torno al título genérico *El sentido cubista de Álvaro Siza* y teniendo al edificio del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, proyectado y construido por Siza en Santiago de Compostela entre 1988 y 1999, como objeto de estudio, se aglutinan una serie de artículos que pretenden constituir una unidad comprensiva y explicativa de su modo de hacer arquitectura.

2/ "(...), la hipótesis [formal] es la forma 'racional' y, en consecuencia, constructiva de la misma angustia existencial, (...): lo que puede incluso explicar la repetición de imágenes (la repetición es la forma de angustia) y la tentativa de reinserir en la repetición una corriente de existencia, mediante la percepción." Giulio Carlo Argan, *Proyecto y destino*, p. 38. Esta puede ser la forma explicativa para entender la repetición de imágenes que caracteriza el proceso de proyecto de Siza.

Referencias

- ARGAN, Giulio Carlo, 1969. *Proyecto y destino*. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1996. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- CURTIS, William, 1995. "Álvaro Siza: Paisajes urbanos" en DE LLANO, Pedro y CASTANHEIRA, C. (ed.), en *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Editorial Electa España, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Madrid.
- CURTIS, William, 1999. "Una conversación [con Álvaro Siza]" en El Croquis, núm. 95, *Álvaro Siza (1995-1999). Notas sobre la invención*. Editorial El Croquis, Madrid.
- DAIX, Pierre y ROOSELET, Joan, 1979. *Catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, en DAIX, Pierre. *El cubismo de Picasso*. Editorial Blume, Barcelona.
- FRAMPTON, Kenneth. 1988. "Sobre la línea de Siza", en SOUTO MOURA, Eduardo, PORTUGAL, Antonio, MARIA REIS, Manuel y DOS SANTOS, José Paulo. *Álvaro Siza. Esquissos de viagem/Travel sketches*, 7-9. Documentos de Arquitectura. Oporto.
- LEVENE, Richard y MÁRQUEZ CECILIA, Fernando (edit. y dir.), 1994. *Álvaro Siza. 1958-1994*, en Revista El Croquis, núm. 68-69, Madrid.
- MORENO MANSILLA, Luis, 2002. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquíthesis, núm. 10, Barcelona.
- RAMOS, María (Coord.), 2005. *Álvaro Siza Expor On Display*, Fundación de Serralves.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Javier, 1996. "Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica", en SEGUÍ, Javier, PLANELL, Joaquín y BURGALETA, Pedro Manuel. *Interpretación de la Obra de Arte*. Editorial Complutense, Madrid.
- TOMÁS ORTIZ, Pedro y HAGHIGHATPOUR, Nima (edit.), 2005. *La cultura del proyecto (I). Conversaciones con Javier Seguí de la Riva*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid, Madrid.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1993. *Imaginar la evidencia*. Abada Editores, Madrid.
- SIZA VIEIRA, Álvaro, 1995. "Quinta da Malagueira", en DE LLANO, Pedro y CASTANHEIRA, C. (ed.), en *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Editorial Electa España, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Madrid.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, 2016. "El cubismo analítico", en *Artehistoria*, <<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/5333.htm>> (citado el 2 de septiembre de 2016).



21-24. Álvaro Siza. CGAC (Levene y Márquez, 1994:197-204)

21-24. Álvaro Siza. CGAC (Levene and Márquez, 1994:197-204)



21



23



23



22