

TC

NUNO BRANDÃO COSTA

ARQUITECTURA 2010-2023

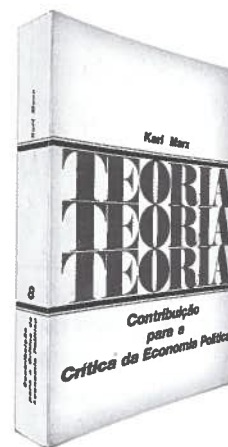
SUMARIO

- 6 **ESTADO DEL ARTE, TEORÍA DEL PROYECTO EN LA ARQUITECTURA DE NUNO BRANDÃO COSTA**
State of the Art, project theory in Nuno Brandão Costa's architecture
José Miguel Rodrigues
- 10 **LA INFRAESTRUCTURA COMO MONUMENTO URBANO. REFLEXIONES SOBRE LA TERMINAL INTERMODAL DE CAMPANHÃ EN OPORTO**
Infrastructure as an urban monument. Reflections on the Campanhã Intermodal Terminal in Porto
Nuno Grande
- 13 **NUNO BRANDÃO COSTA, CONTINUIDADES Y CASAS APARTE...**
Nuno Brandão Costa, continuities and houses aside...
Ricardo Meri y Clara Mejía
- 20 **CASA DE TUGILDE. OLIVEIRA DE AZEMÉIS, PORTUGAL**
House in Tugilde. Oliveira de Azeméis, Portugal
- 34 **BIBLIOTECA DE CAMINHA. PORTUGAL**
Library in Caminha. Portugal
- 64 **CASA DE SOBRADO. VALONGO, PORTUGAL**
House in Sobrado. Valongo, Portugal
- 88 **CASA DE CRESTUMA. VILA NOVA DE GAIA, PORTUGAL**
House in Crestuma. Vila Nova de Gaia, Portugal
- 106 **EDIFÍCIO VIRIATO II. RECAREI, PAREDES, PORTUGAL**
Viriato II Building. Recarei, Paredes, Portugal
- 126 **ESCUELA DE PADRÃO. PADRÃO DA LÉGUA, MATOSINHOS, PORTUGAL**
School in Padrão. Padrão da Légua, Matosinhos, Portugal
- 148 **ESCUELA DE CHAVES. PORTUGAL**
School in Chaves. Portugal
- 172 **CASA DE MELGAÇO. PARADA DO MONTE, MELGAÇO, PORTUGAL**
House in Melgaço. Parada do Monte, Melgaço, Portugal
- 194 **CASA-FÁBRICA MENTAL. OLIVEIRA DE AZEMÉIS, PORTUGAL**
Mental House-Factory. Oliveira de Azeméis, Portugal
- 216 **EDIFICIO GET, OMEGA Y OHM-E. OPORTO, PORTUGAL**
GET, OMEGA & OHM-E Building. Porto, Portugal
- 232 **CASA SANTO TIRSO 2. SANTO TIRSO, PORTUGAL**
Santo Tirso 2 House. Santo Tirso, Portugal
- 244 **BARRIO S. JOÃO DE DEUS. OPORTO, PORTUGAL**
S. João de Deus Social Housing. Porto, Portugal
- 272 **TERMINAL INTERMODAL DE CAMPANHÃ. OPORTO, PORTUGAL**
Intermodal Terminal in Campanhã. Porto, Portugal
- 298 **QUINTA DO MITRA. OPORTO, PORTUGAL**
Quinta do Mitra. Porto, Portugal
- 318 **CASA EN COIMBRA. PORTUGAL**
House in Coimbra. Portugal

ESTADO DEL ARTE, TEORÍA DEL PROYECTO EN LA ARQUITECTURA DE NUNO BRANDÃO COSTA

STATE OF THE ART, PROJECT THEORY IN
NUNO BRANDÃO COSTA'S ARCHITECTURE

José Miguel Rodrigues



"Siempre he pensado que los artistas más importantes se han detenido más en la teoría que en la práctica".
Aldo Rossi, *Arquitectura para los museos*, 1966.

Desde mi punto de vista, la práctica proyectual de Nuno Brandão Costa encuentra en la teoría -o, si queremos, en lo que también podríamos llamar investigación- el fundamento principal de su construcción. Me refiero aquí al doble significado que la palabra construcción tiene para la disciplina de la arquitectura: en la práctica, literalmente, como construcción material y física a partir de un lugar determinado, con vistas a la reconstrucción material permanente de los lugares siempre preexistentes; en la teoría, lateralmente, como construcción intelectual indispensable para el enraizamiento del proyecto en la Historia de la propia disciplina, con vistas a su eterna recomposición.

"Creo que el primer indicio de teoría es la obstinación por algunos temas concretos, que precisamente es peculiar de los artistas y de los arquitectos en particular, el hecho de centrarse en un tema para desarrollarlo, hacer una elección dentro de la arquitectura y tratar siempre de resolver ese problema."

El racionalista Rossi tiene razón cuando observamos el proyecto teórico de Nuno Brandão Costa para su arquitectura. Si observamos sus proyectos y sus obras y, al mismo tiempo, si intentamos leer en sus escritos², clases y conferencias esta obstinación de la que habla Rossi, en torno a algunos aspectos particulares, encontramos, con precisión, las palabras y las cosas (Foucault)³ de las que su arquitectura nos habla en silencio.

En Sem título⁴ -presentación de su obra, que este texto retoma para su relectura- Nuno Brandão Costa nos ofrece un atlas de teoría (que no método) de proyectos⁵. Hay tres materiales: instrumentos, artefactos y artistas (no personalidades).

En su caja de herramientas, Nuno Brandão Costa aporta: abstracción, fisicidad, escala, textura, plasticidad, espacialidad, indistinción, anonimato y dibujo (y, con él, la imagen, la referencia, el tipo, la planta, el alzado y la forma genérica de la arquitectura). Nuno Brandão Costa subraya que, para él, la imagen, la referencia y el tipo son el dibujo-imagen, el dibujo-referencia y el dibujo-tipológico, es decir, que el prefijo dibujo, que, como la pintura para Leonardo da Vinci, es algo mental, es para él indispensable para que

"I have always thought that the most important artists have dwelt more on theory than practice."
Aldo Rossi, *Architecture for museums*, 1966.

From my point of view, Nuno Brandão Costa's project practice finds in theory - or, if we wish, in what we could also call research - the primary foundation for its construction. I am referring here to the double meaning that the word construction has for the discipline of architecture: in practice, literally, as a material and physical construction based on a given site, aiming at the permanent material reconstruction of the places that always pre-exist; in theory, laterally, as an intellectual construction indispensable to the rooting of the project in the History of the discipline itself, with a view to its eternal recomposition.

"I think the first indication of theory is the obstinacy for some particular themes, which precisely is peculiar to artists and architects in particular, the fact that they focus on a theme to develop it, make a choice within architecture and always try to solve that problem."

Rationalist Rossi is right when we observe Nuno Brandão Costa's theoretical project for his architecture. If we observe his projects and his works and, at the same time, if we try to read in his writings², classes and conferences this obstinacy that Rossi talks about, around some particular aspects we find, with precision, the words and things (Foucault)³ of which his architecture speaks to us silently.

In Sem título⁴ - presentation of his work, which this text takes up to re-reading - Nuno Brandão Costa gives us an atlas of project theory (not method)⁵. There are three materials: instruments, artefacts and artists (not personalities).

In his toolbox, Nuno Brandão Costa brings: abstraction, physicality, scale, texture, plasticity, spatiality, indistinctness, anonymity and drawing (and, with it, the image, reference, type, plan, elevation and generic form of architecture). Nuno Brandão Costa underlines that, for him, the image, the reference and the type are the drawing-image, the drawing-reference and the drawing-typology, i.e. the prefix drawing, which, like painting for Leonardo da Vinci, is a mental thing, is for him indispensable for communication to take place with authenticity (i.e. It is not

la comunicación se produzca con autenticidad (es decir, no se trata de meras imágenes superficiales, referencias legitimadoras o tipos funcionales, aunque, al mismo tiempo, no se puede concluir que no le interese la superficie, la referencia a otras arquitecturas o las vocaciones funcionales de los tipos). La arquitectura de Nuno Brandão Costa es, insisto, sencillamente complicada.⁶

Wittgenstein comparó el lenguaje con una “caja de herramientas que contiene un martillo, un cincel, cerillas, clavos, tornillos, pegamento. No es casualidad que todos estos objetos estén ahí juntos -pero hay diferencias importantes entre las distintas herramientas-, y se utilizan de manera similar, aunque nada puede ser más diferente que el pegamento y un cincel. Hay una sorpresa constante en las nuevas travesuras que nos hace el lenguaje cuando entramos en un nuevo dominio.” (Wittgenstein: 1966, 1).⁷

Tal vez por eso Nuno Brandão Costa no prescinde del mundo de los artefactos a la hora de construir un punto de partida para su arquitectura. Para él, o más bien para su obra, los artefactos son simultáneamente ejemplos y recursos, es decir, ejemplos de los que es posible aprender y recursos con los que es posible recomponer. En la mayoría de los casos, los artefactos conllevan una inequívoca dimensión autoral, pero, en tanto que artefactos, esa no es su condición esencial. Tampoco puede decirse que, en este contexto, artefacto sea sinónimo de edificio, construcción o incluso arquitectura. Por ejemplo, no es la casa Malaparte en sí lo que constituye un artefacto retórico en *Sem Título*, sino el particular punto de vista de un fotógrafo sobre esta obra como arquitectura, sin tiempo ni geografía y, a través de la lente de ese autor-fotógrafo,⁸ en particular. Desde el momento en que se capta la imagen fotográfica, la autoría arquitectónica de la casa se desvanece, es decir, es sobre todo la imagen de alguien subiendo una escalera (que es la de la casa Malaparte), o el punto de vista enmarcado por una abertura (que también es el de la casa Malaparte), pero, aquí el reconocimiento no es indiferente. Se puede argumentar, alternativamente, que es la representación fotográfica de la casa Malaparte, permitida por la mirada de un artista, la que nos permite redescubrir el carácter anónimo y banal, casi ordinario (en el sentido anglosajón del término) que despierta en nosotros la arquitectura, de autoría incierta y controvertida, así fotografiada.

Entre todos los artefactos arquitectónicos, el pórtico dórico y sus declinaciones antiguas y modernas destacan en el discurso de Nuno Brandão Costa. Las referencias se vuelven aquí bibliográficas: Sócrates Ancestor, *An Essay on Architectural Beginnings* (Indra McEwen) y el paralelo entre la precisión de un templo dórico y el rigor técnico de un coche de producción industrial moderno de Le Corbusier en *Vers une Architecture*. Subrayemos aquí el detalle de la comparación LC: el Paestum más primitivo (600-550 a.C.) versus un automóvil Humber (1907); y el Partenón más moderno (447-434 a.C.) versus un automóvil Delage “Grande Sport” (1921).

Por último, los artistas o el contexto del arte de los que Nuno Brandão Costa afirma haber aprendido su oficio de arquitecto: Robert Ryman, Sid Vicious (bajista de los Sex Pistols), los dadaístas (Theo van Doesburg), Günther Förg (el mencionado fotógrafo de la casa Malaparte), Bruce Conner, Herzog et de Meuron, Alison y Peter Smithson, Paulo Mendes da Rocha, Peter Märkli, Miguel Ángel (Biblioteca Laurenziana), André Cepeda (el fotógrafo que Nuno Brandão Costa eligió para retratar su obra construida), Le Corbusier, Mies van der Rohe, Robert Venturi y Denise Scott Brown

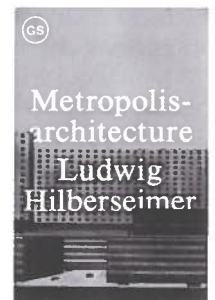
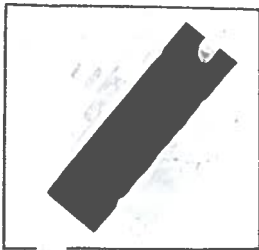
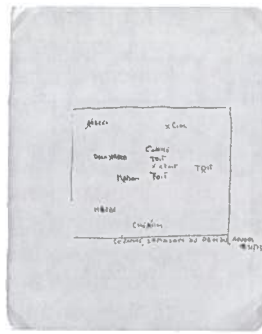
*a matter of mere superficial images, legitimising references or functional types, although, at the same time, one cannot conclude that he is not interested in the surface, the reference to other architectures or the functional vocations of the types). Nuno Brandão Costa's architecture is, I insist, simply complicated.*⁶

Wittgenstein compared language to a “toolbox containing a hammer, a chisel, matches, nails, screws, glue. It is no accident that all these objects are there together - but there are important differences between the various tools -, and they are used in similar ways, though nothing can be more different than glue and a chisel. There is a constant surprise in the new pranks that language plays on us when we enter a new domain.” (Wittgenstein: 1966, 1).⁷

*Perhaps this is why Nuno Brandão Costa does not dispense with the world of artefacts when constructing a starting point for his architecture. For him, or rather for his work, artefacts are simultaneously examples and resources, that is to say, examples from which it is possible to learn and resources with which it is possible to recompose. In most cases, the artefacts carry an unequivocal authorial dimension, but, as artefacts, that is not their essential condition. Nor can it be said that, in this context, artefact is synonymous with building, construction or even architecture. For example, it is not the Malaparte house itself that constitutes a rhetorical artefact in *Sem Título*, but rather the particular point of view of a photographer on this work as architecture, without time or geography and, through the lens of that author-photographer,⁸ in particular. From the moment the photographic image is captured, the architectural authorship of the house fades away; that is, it is above all the image of someone climbing a staircase (which is that of the Malaparte house), or the point of view framed by an opening (which is also that of the Malaparte house), but, here recognition is not indifferent. It may be argued, alternatively, that it is the photographic representation of the Malaparte house, allowed by the gaze of an artist, that allows us to rediscover the anonymous and banal, almost ordinary (in the Anglo-Saxon sense of the term) character that the architecture, of uncertain and controversial authorship, thus photographed, awakens in us.*

Amongst all the architectural artefacts, the Doric portico and its ancient and modern declinations stand out in Nuno Brandão Costa's discourse. The references here become bibliographical: Socrates Ancestor, *An Essay on Architectural Beginnings* (Indra McEwen) and the parallel between the precision of a Doric temple and the technical rigour of a modern industrial production car by Le Corbusier in *Vers une Architecture*. Underline here the detail of the LC comparison: the more primitive Paestum (600-550 b.c.) versus a Humber automobile (1907); and the more modern Parthenon (447-434 b.c.) versus a Delage “Grande Sport” automobile (1921).

Finally, the artists or the context of art from whom Nuno Brandão Costa claims to have learnt his craft as an architect: Robert Ryman, Sid Vicious (bassist of the Sex Pistols), the Dadaists (Theo van Doesburg), Günther Förg (the aforementioned photographer of the Malaparte house), Bruce Conner, Herzog et de Meuron, Alison and Peter Smithson, Paulo Mendes da Rocha, Peter Märkli, Michelangelo (Biblioteca Laurenziana), André Cepeda (the photographer Nuno Brandão Costa chose to portray his built work), Le Corbusier, Mies van der Rohe, Robert Venturi and Denise Scott Brown (Sainsbury Wing extension



(ampliación del ala Sainsbury de la National Gallery), Giorgio Grassi (Casa en Fagnano Olona), Álvaro Siza, Rafael Moneo, Brunelleschi (San Lorenzo), Bruno Taut, Aldo Rossi, Eduardo Souto de Moura, Rem Koolhaas (Villa dall'Ava), Superstudio, Richard Rogers y Renzo Piano (Centro Georges Pompidou), Ludwig Hilberseimer, Philip Johnson, James Stirling, El Lissitzky, Ed Ruscha, Piranesi, Sigurd Lewerentz y la propuesta de Adolf Loos para la torre del Chicago Tribune. Los menciono aquí, sin obedecer a ningún tipo de orden cronológico, geográfico, alfabético u otro de carácter rigorista (con algunas especificaciones, que parecían necesarias, entre paréntesis), sino en el orden del discurso de Nuno Brandão Costa en Sin título. También hay que subrayar que, en este contexto evocador, los arquitectos de la lista son invocados, como en un manifiesto, como artistas.

of the National Gallery), Giorgio Grassi (House in Fagnano Olona), Álvaro Siza, Rafael Moneo, Brunelleschi (San Lorenzo), Bruno Taut, Aldo Rossi, Eduardo Souto de Moura, Rem Koolhaas (Villa dall'Ava), Superstudio, Richard Rogers and Renzo Piano (Georges Pompidou Centre), Ludwig Hilberseimer, Philip Johnson, James Stirling, El Lissitzky, Ed Ruscha, Piranesi, Sigurd Lewerentz and the proposal for the Chicago Tribune tower by Adolf Loos. I mention them here, without obeying any kind of chronological, geographical, alphabetical or other order of a rigorist nature (with some specifications, which we felt were necessary, in brackets), but rather in the order of Nuno Brandão Costa's speech in Untitled. It should also be stressed that, in this evocative context, the architects on the list are invoked, as in a manifesto, as artists.

Rossi afirma lo raro que son las explicaciones racionales sobre cómo se debe proceder al hacer arquitectura, es decir, las teorías del proyecto. Para él, sin embargo, éste no es el vacío más significativo del discurso disciplinar, ya que se pueden identificar indicios, a veces casi vestigiales, de la presencia de una teoría del proyecto, tanto en los más ingenuos como en los más grandes.⁹ En la perspectiva de Rossi, el vacío, la fractura, surge del hecho de que quien defiende algún principio en la teoría, luego se vuelve inseguro hasta el punto de no querer probar nunca, en la práctica, esos principios, evitando así, en realidad, el momento más importante de la propia teoría: su confrontación con la dimensión real y concreta de la arquitectura, su construcción física y material, el problema práctico por excelencia, en la metáfora literal de Ortega y Gasset, de que la piedra en el camino (el problema teórico,¹⁰ poéticamente, tratado por Carlos Drummond de Andrade)¹¹ sea apartada del camino para permitir el paso y, en una misión arquitectónica, que esta acción tenga lugar en una dirección y sentido precisos. Este posicionamiento teórico-práctico implica prácticas teóricas y proyectuales que se contaminan mutuamente, es decir, obliga a la práctica a marcar su presencia en el discurso teórico, tanto como lo contrario, lo que sin duda ocurre en *Sem Título* donde la obra de Nuno Brandão Costa invade, por sus propias manos, el espacio del lienzo teórico, innumerables veces, a lo largo de su discurso, recordándonos que todo lo que piensa puede ser recogido en sus proyectos (construidos o no).

Rossi affirms how rare rational explanations about how one should proceed when making architecture, that is, project theories, are. For him, however, this is not the most significant void in the disciplinary discourse, since one can identify signs, sometimes almost vestigial, of the presence of a project theory, either in the most naive or in the greatest.⁹ In Rossi's perspective, the emptiness, the fracture, arises from the fact that those who defend some principle in theory, then become insecure to the point of never wanting to prove, in practice, these principles, thus avoiding, in reality, the most crucial moment of the theory itself: its confrontation with the real and concrete dimension of architecture, its physical and material construction, the practical problem par excellence, in Ortega e Gasset's literal metaphor, that the stone in the way (the theoretical problem,¹⁰ poetically, treated by Carlos Drummond de Andrade)¹¹ be moved away from the path to allow passage and, in an architectural mission, that this action takes place in a precise direction and sense. This theoretical-practical positioning implies theoretical and project practices that contaminate each other, i.e., it forces the practice to mark its presence in the theoretical discourse, as much as the opposite, which undoubtedly happens in *Sem Título* where the work of Nuno Brandão Costa invades, by his own hands, the space of the theoretical canvas, countless times, throughout his discourse, reminding us that everything he thinks can be collated in his projects (built or not).

NOTAS

- 1 Aldo Rossi, "Arquitectura para los museos" en *Para una Arquitectura de Tendencia*, Escritos: 1956-1972, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 202.
- 2 Nuno Brandão, *Bande à Part 1*, Tipologia e Revolução, Typology and Revolution, Pedro Ramalho, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Porto, Circo de Ideias, 2019.
- 3 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, São Paulo, Martins Fontes, 1966.
- 4 Clase dentro del Programa de Doctorado en Arquitectura en el perfil E (opción de estudio en "Teoría y Práctica del Proyecto")
- 5 Sobre la mayor o menor relevancia del "método" en arquitectura: Cf. Carta de Aldo Rossi a Ernesto Nathan Rogers a propósito de la publicación de *Gli Elementi del fenómeno architettonico*, Bari, Laterza, 1961 publicada en *Casabella* n.º 688, año LXV, abril 2001, p. 20-21.
- En particular, al final, Rossi subraya: "Y si esto les ocurre a todos sus alumnos ya es un gran éxito, sobre todo, para usted que cree en el 'método' y la 'democracia'."
- 6 José Miguel Rodrigues. "Simplemente complicado (título de Thomas Bernhard), Simply complicated (title by Thomas Bernhard)" en *Porosis*, La arquitectura de Nuno Brandão Costa (Daniela Sá, João Carmo eds.; Imágenes de André Cepeda), Lisboa, Oporto, Monade, 2017, pp. 347-361.
- 7 João Barrento, *El Pozo de Babel*, para una poética de la traducción literaria, Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 15.
- 8 Günther Förg. Véase: <https://www.thebroad.org/art/g%C3%BCnther-f%C3%B6rg/villa-malaparte-capri>
- 9 Aldo Rossi, "Arquitectura para los museos", op. cit.
- 10 "El problema práctico consiste en que una realidad distinta de la efectiva sustituye a ésta, en que hay un camino sin piedra -por tanto, en que algo que no es llega a ser. El problema práctico es aquella actitud mental en la que proyectamos una modificación de lo real, en la que premeditamos dar ser a lo que aún no es, pero nos conviene que sea." José Ortega y Gasset, *¿Que es la filosofía, Curso en 11 lecciones seguido de ¿Porque se vuelve a la filosofía?* Lisboa, Cotovia, 1999 (1ª ed. 1995), p. 61.
- 11 "En medio del camino había una piedra. Había una piedra en medio del camino. Había una piedra. En medio del camino había una piedra. Nunca olvidaré ese acontecimiento En la vida de mis retinas tan fatigadas. Nunca olvidaré que en medio del camino... Había una piedra. Había una piedra en medio del camino. En medio del camino había una piedra." Carlos Drummond de Andrade, *Antología Poética*, Lisboa, Relógio de Água, 2008.

NOTES

- 1 Aldo Rossi, "Arquitectura para los museos" en *Para una Arquitectura de Tendencia*, Escritos: 1956-1972, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 202.
- 2 Nuno Brandão, *Bande à Part 1*, Tipologia e Revolução, Typology and Revolution, Pedro Ramalho, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Porto, Circo de Ideias, 2019.
- 3 Michel Foucault, *The Words and Things*, São Paulo, Martins Fontes, 1966.
- 4 Class within the Doctorate Programme in Architecture in profile E (study option in "Project Theory and Practice")
- 5 Regarding the greater or lesser relevance of the "method" in architecture: Cf. Letter by Aldo Rossi to Ernesto Nathan Rogers regarding the publication of *Gli Elementi del fenómeno architettonico*, Bari, Laterza, 1961 published in *Casabella* n.º 688, year LXV, aprile 2001, p. 20-21.
- In particular, at the end, Rossi stresses: "And if this happens to all your students it is already a great success, above all, for you who believe in 'method' and 'democracy'."
- 6 José Miguel Rodrigues. "Simplemente complicado (título de Thomas Bernhard), Simply complicated (title by Thomas Bernhard)" in *Porosis*, The Architecture of Nuno Brandão Costa (Daniela Sá, João Carmo eds.; Images by André Cepeda), Lisbon, Porto, Monade, 2017, pp. 347-361.
- 7 João Barrento, *O Poço de Babel*, para uma poética da tradução literária, Lisbon: Relógio D'Água, 2002, p. 15.
- 8 Günther Förg. See: <https://www.thebroad.org/art/g%C3%BCnther-f%C3%B6rg/villa-malaparte-capri>
- 9 Aldo Rossi, "Arquitectura para los museos", op. cit.
- 10 "The practical problem consists in the fact that a reality different from the effective one substitutes this one, that there is a path without a stone - therefore, that something that is not comes to be. The practical problem is that mental attitude in which we project a modification of the real, in which we premeditate to give being to what is not yet, but it suits us to be." José Ortega e Gasset, *O que é a filosofia, Curso em 11 lições seguido de Porque se volta à filosofia?*, Lisboa, Cotovia, 1999 (1st ed. 1995), p. 61.
- 11 "In the middle of the path there was a stone. There was a stone in the middle of the path. There was a stone. In the middle of the path there was a stone. I shall never forget that event In the life of my retinas so fatigued. I'll never forget that in the middle of the path... There was a stone. There was a stone in the middle of the path. In the middle of the path there was a stone. Carlos Drummond de Andrade, *Antologia Poética*, Lisbon, Relógio de Água, 2008.