

Aires Mateus

Arquitectura 2003-2020

TC Cuadernos · Tribuna de la Construcción: nº 145 · Abril 2020

ISBN: 978-84-17753-18-4

CONSEJO EDITORIAL · EDITORIAL BOARD

Fernando Aranda Navarro. Arquitecto
Graça Correia. Arquitecto
José M^º Delapuerta Montoya. Arquitecto
Alfonso Díaz Segura. Arquitecto
Javier Domínguez Rodrigo. Arquitecto
Francisco Juan Vidal. Arquitecto
Agustín Malonda Albero. Arquitecto
Carlos Martín González. Arquitecto
Carlos Meri Cucart. Arquitecto
Ramón Monfort Salvador. Arquitecto
Juan M^º Moreno Seguí. Arquitecto
Florentino Regalado Tesoro. Ingeniero de Caminos
Guillermo Rubio Boronat. Lic. en Historia del Arte
Roberto Santatecla Fayos. Arquitecto
Fran Silvestre Navarro. Arquitecto
Xavier Gonzalez. Arquitecto

DIRECTOR · DIRECTOR

Ricardo Meri de la Maza. Arquitecto
Universidad Politécnica de Valencia

DISEÑO GRÁFICO · GRAPHIC DESIGN

Estudio David Cercós
Salvador Martín (colaborador)

COORDINACIÓN · COORDINATION

Guillermo Rubio Boronat

MÁSTER MArch (Dirección académica)

Pablo Camarasa
Sevak Asatrián

ESTUDIO AIRES MATEUS

Cassandra Carvas (Coordinación)
Mariana Sevinat Pontes
Martina Bertani

TC CUADERNOS ES UNA PUBLICACIÓN

EDITADA Y DISTRIBUIDA POR
General de Ediciones de Arquitectura

DIRECTOR

José Miguel Rubio

ADMINISTRACIÓN

Avda. Reino de Valencia, 84 · 46005 Valencia
Tel: 96 395 04 43 · Fax: 96 395 04 91
www.tccuadernos.com

ISSN-1136-906X · Depósito Legal: V-973-1992

TC Cuadernos autoriza a reproducir cualquiera de sus
textos o imágenes citando siempre su procedencia.
Impreso en España



VI Premio FIERA · Concedido por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, a la Revista TC Cuadernos por su compromiso en la difusión y defensa de la arquitectura



Premio Especial "Aportación a la Arquitectura" 2001-2002, concedido por el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana

Sumario

- 006 NADA POR AQUÍ, TODO POR ALLÁ:
AIRES MATEUS Y LA MAGIA DE LA ARQUITECTURA**
*Nothing here, everything there:
Aires Mateus and the magic of architecture*
Ricardo Meri de la Maza. Universidad Politécnica de Valencia
- 008 AIRES MATEUS: LA PERMANENCIA DE LAS IDEAS**
Aires Mateus: the permanence of ideas
Graça Correia. (FAUP-CEAU)
- 015 ENTREVISTA A MANUEL AIRES MATEUS**
Interview with Manuel Aires Mateus
por Fran Silvestre
- 028 CASA EN AZEITÃO. PORTUGAL**
House in Azeitão. Portugal
- 044 MUSEO DEL FARO DE SANTA MARTA, CASCAIS. PORTUGAL**
Santa Marta Lighthouse Museum, Cascais. Portugal
- 056 CASAS EN LA ARENA, COMPORTA, GRÂNDOLA. PORTUGAL**
Houses in the Sand, Comporta, Grândola. Portugal
- 066 CABAÑAS EN EL RÍO, COMPORTA, GRÂNDOLA. PORTUGAL**
Cabins by the river in Comporta, Grândola, Portugal
- 078 RADIX. LA BIENNALE DI VENEZIA. GAGGIANDRE, DARSENA
DELL'ARSENALE. VENEZIA. ITALIA**
*Radix. La Biennale di Venezia. Gaggiandre, Darsena
dell'Arsenale. Venice. Italy*
- 087 CASA EN AJUDA, LISBOA. PORTUGAL**
House in Ajuda, Lisbon. Portugal
- 104 PABELLÓN DE PIEDRA GRASSI PIETRE, VERONA. ITALIA**
Grassi Pietre Stone Stand in Verona. Italy
- 112 SEDE CORPORATIVA DEL GRUPO EDP, LISBOA. PORTUGAL**
EDP Headquarters in Lisbon. Portugal
- 138 REHABILITACIÓN COLEGIO DA TRINDADE, UNIVERSIDAD
DE COIMBRA, PORTUGAL**
*Rehabilitation of School da Trindade. University of
Coimbra. Portugal*
- 160 CENTRO DE CONVIVENCIA EN GRÂNDOLA.
PORTUGAL**
Community Center in Grândola. Portugal
- 174 SANTA CLARA 1728, LISBOA. PORTUGAL**
Santa Clara 1728 in Lisbon. Portugal
- 186 ATELIER CECÍLIO DE SOUSA, LISBOA. PORTUGAL**
Atelier Cecílio de Sousa in Lisbon. Portugal
- 198 CASA EN ESTRELA, LISBOA. PORTUGAL**
House in Estrela, Lisbon. Portugal
- 218 FACULTAD DE ARQUITECTURA EN TOURNAI. BÉLGICA**
Architecture Faculty in Tournai. Belgium
- 236 CASA EN MONSARAZ, PRESA DE ALQUEVA DE
MONSARAZ, ALENTEJO. PORTUGAL**
*House in Monsaraz. Monsaraz Alqueva Lake,
Alentejo. Portugal*
- 248 CASA MELIDES I, GRÂNDOLA. PORTUGAL**
House Melides I, Grândola. Portugal
- 258 SEDE DE HAVAS, LISBOA. PORTUGAL**
Havas Village in Lisbon. Portugal
- 272 MUSEOS DE L'ÉLYSÉE Y MUDAC, LAUSANNE, SUIZA**
Musée de L'Élysée et Mudac in Lausanne. Switzerland

Aires Mateus: la permanencia de las ideas

Aires Mateus: the permanence of ideas

Graça Correia. (FAUP-CEAU)

Esta reflexión sobre la obra de Aires Mateus se aprovecha de dos enfoques que, juntos, tal vez puedan destacar su sentido: el primero, condicionado por el hecho de que somos prácticamente de la misma edad y formados en el contexto de la arquitectura portuguesa, lo que equivale a decir (al menos) en el de las incuestionables obras de Siza, de Souto de Moura y, naturalmente, Gonçalo Byrne; el segundo, porque es una lectura no de un crítico, sino de un arquitecto con una actividad sobre la que, cualquier intrusión en otra práctica, inevitablemente buscará su instrumentalidad y, como resultado de la determinación creativa misma, encontrar su carácter operativo, su practicidad.

Porque la reflexión crítica sobre la disciplina es para mí, ante todo, una herramienta que sirve para ampliar el campo problemático del proyecto. Y me interesa si se entiende así y nunca cuando se aleja de la esfera disciplinaria, deambulando por la filosofía pura, por la estética, la semiótica, confundiendo los valores que usamos al hacer arquitectura. Si, hasta ahora, el papel de la divulgación de la arquitectura a menudo se ha delegado al historiador -(pre)ocupado con la genealogía estilística, económica, política y social, justamente, ya que su propósito es ubicar con rigor en el tiempo la obra y su autor-, o al crítico (pre)ocupado en juzgar al conjunto de los arquitectos que, como yo, vienen de la práctica y creen, por tanto, que "si juzgamos, ya no entendemos, porque juzgar implica condenar o absolver"¹ y no es este el objetivo de esta lectura del trabajo de Aires Mateus, porque, de esta manera, no estaríamos ampliando el poder de su alcance, ni promoviendo el potencial de su devenir.

"La última palabra no puede ser otra que el propio proyecto"².

1 - PLURAL

Aires Mateus es plural en sentido literal y genético.

Plural (del latín *pluralis*) significa literalmente que contiene varios o se refiere a más de uno, y plural en su ADN ya que es suficiente leer una entrevista de ambos para comprender lo que, premonitoriamente, encontramos en el diccionario como significado del término plural: "Forma que indica más de uno"³.

Una forma que, adelante, es el resultado de una gran manipulación de ese más de uno y del tránsito de uno a otro, pero nunca de un *a priori* que pueda fijarse al comienzo del proyecto. Incluso porque la única certeza es la vida que la Arquitectura contiene y la Libertad que les permite darle espacio.

Y este modo plural de trabajar se lleva al límite cuando afirman que la autoría entre los dos es algo que no surge, ya que "nunca se planteó siquiera la hipótesis de no ser cómplices"⁴. Aún más: lo extienden a un vasto equipo sin el cual aceptan que es imposible trabajar y esta idea en Portugal, donde la arquitectura todavía se ve de una manera muy autoral, es radicalmente nueva.

De todas las entrevistas, resalta además esta dualidad en una especie de visión dionisiaca de Francisco, dominado por la emoción, instintivo y virtuoso y, diferente, la visión de un Manuel, apolíneo, más reflexivo; dominado por una inteligencia o pensamiento racional que no se agota, sin embargo, en la exclusividad de la razón o de la lógica deductiva, sin recurrir a los sentidos. Diría que se divierten, de vez en cuando, porque también creen en los equilibrios, en desempeñar el papel uno del otro, produciendo en su trabajo "una magia que oscila entre lo subjetivo y lo sistemático"⁵.

This reflection on the work of Aires Mateus takes advantage of two approaches that, together, may be able to highlight its meaning: the first, conditioned by the fact that we are practically the same age and trained in the context of Portuguese architecture, which is equivalent to saying (at least) in that of the unquestionable works of Siza, Souto de Moura and, of course, Gonçalo Byrne; the second, because it is an analysis not of a critic, but an active architect, and any intrusion into another practice will inevitably seek its instrumentality and, as a result of the creative determination itself, find its operational character, its pragmatism.

Because, for me, the critical reflection on the discipline is, first of all, a tool that serves to expand the problematical field of the project. And I am interested if it is understood that way and never when it moves away from the disciplinary sphere, wandering around pure philosophy, aesthetics, semiotics, confusing the values we use when making architecture. If, until now, the role of the dissemination of architecture has often been delegated to the historian -(pre)occupied with stylistic, economic, political and social genealogy, precisely, since his purpose is to place rigorously in time the work and its author-, or the critic (pre)occupied in judging all the architects practitioners, like me, who believe, therefore, that "if we judge, we no longer understand, because judging implies condemning or acquitting"¹ and this is not the objective of this interpretation of the work of Aires Mateus, because, in that way, we would not be expanding the power of its reach, nor promoting the potential of its future.

"The last word cannot be other than the project itself"².

1 - PLURAL

Aires Mateus is plural in a literal and genetic sense.

Plural (from the Latin *pluralis*) literally means that it contains several or refers to more than one, and plural in their DNA since it is enough to read an interview to both to understand what, premonitory, we find in the dictionary as meaning of the plural term: "Form indicating more than one"³.

A form that is the result of a great manipulation of that 'more than one' and of the transit from one to another, but never something that can be fixed at the beginning of the project. Even because the only certainty is the life that Architecture contains and the Freedom that allows them to give it space.

And this plural way of working is pushed to the limit when they affirm that shared authorship between both is something that does not arise, since "the hypothesis of not being accomplices was never raised"⁴. Even more: they extend that complicity to a vast team without which they accept that it is impossible to work and this idea in Portugal, where architecture is still seen in a very authorial way, is radically new.

From all the interviews, this duality also stands out in a kind of Francisco's Dionysian vision, dominated by emotion, instinctive and virtuous and, otherwise, the vision of a Manuel, Apollonian, more reflexive; dominated by a rational thought that is not exhausted, however, in the exclusivity of reason or deductive logic, without resorting to the senses. I would say that they have fun, occasionally, because they also believe in balances, in playing the role of each other, producing in their work "a magic that oscillates between the subjective and the systematic"⁵.

2 - LIBERTAD

Justo al inicio de su trayectoria, se identifica, en el estudio de Gonzalo Byrne, una experiencia comparable a la de Siza en el estudio de Távora, ya que les dejó crecer allí con él, reconociendo su autoría y les permitió desarrollar, dentro de su estudio, sus primeras obras. De hecho, en una fantástica entrevista reciente, Gonçalo Byrne subraya su "no obsesión con la autoría, porque una obra es una radiografía del proceso, no sólo de las decisiones del arquitecto"⁶. Por otra parte, el desinterés que tenían por la Escuela⁷ (que consideraban mediocre) consolidó su enorme autonomía. Mas, definitivamente, el hecho de no sentir la presión mencionado por muchos -sobre todo en la crítica- de 'matar al padre' les configuró un marco de libertad que resuena en todo lo que hacen.

Se encuentran libremente con el territorio, el paisaje y la historia, sin preconceptos formales ni constructivos y su obra es el resultado de un ejercicio intelectual propio de quien está dispuesto a combinar esa libertad con nuevas experiencias arquitectónicas, midiendo su capacidad y sus fortalezas en otro territorio que ya es, propiamente, el suyo.

Pero lo más importante es que este encuentro proviene de la madurez, de la experiencia práctica de la obra, en este caso en la Casa de Alenquer (1999-2002), que constituirá un momento de bisagra. Seguramente proviene del tránsito de las ideas que establecen entre Mendrisio (las fechas no engañan) y su propio estudio. Y además proviene de la crisis económica, que entienden en el sentido griego de la palabra *krisis*, que significa decisión. Por lo tanto, se trata, sobre todo, del modo en que reaccionan.

En realidad, el concepto de crisis se explica como una confrontación con el cambio que exige a la persona (o al grupo), un esfuerzo adicional para mantener el equilibrio - algo que es necesario para ellos, como plurales- siendo determinante la actitud frente a momentos como este; el momento fue aquel, en medio de la crisis económica, cuando solo quedaban pequeñas obras, muchas de rehabilitación. Por eso, en esta Casa en Alenquer, cuando se preparaban para realizar una incuestionable recuperación tradicional - propia de quien se encuentra en un ciclo de vida natural- sucede lo inesperado e incluso antes de comenzar la obra, el interior de la casa cae. Y fue ahí, en un contexto absolutamente disciplinar, *comme il faut*, que derrumbado el núcleo de lo que constituía la casa a rehabilitar, solo quedaron las paredes exteriores que encerraban ahora un vacío, donde de inmediato reconocen la enorme Libertad que estará en la base de toda la producción arquitectónica que han desarrollado desde entonces.

"De lo que nos dimos cuenta fue de la libertad con la que es posible operar (...) Tengo un campo de libertad, puedo y, es más, debo usarlo. Un proyecto es una infinita condición de posibilidades que debemos y podemos usar (...) y esto transforma la Arquitectura en un Arte con tantas posibilidades..."⁸

Y el vacío, al final, representa para ambos una especie de refundación de su obra en la Libertad, finalmente instrumental.

3 - TRANSFORMACIÓN

"Porque no hay proyecto sin una necesidad de transformación (...) o sin una idea de necesidad de transformación"⁹. Para confirmar esto, David Byrne, cuya música me sirvió como banda sonora en muchas de mis entregas de proyectos dice en un libro maravilloso que me gustaría releer cada vez que visito una nueva ciudad: "el pasado no es el prólogo de presente: es el presente, ligeramente transformado, dilatado y con diferente énfasis. Es una visión de estructura similar, aunque muy disimulada y retorcida del presente"¹⁰.

La obra de Aires Mateus es una construcción activada por una memoria omnipresente en el núcleo central de su experiencia, que tiene sus raíces en el mundo de una adolescencia plural y contagiosa acrecentada por una visible complicidad con una cultura ancestral de la cual se sienten herederos, en una lógica propia de quien busca la raíz etimológica de la forma y nos muestra vínculos entre obras de arquitectura que hasta aquí considerábamos desconectadas y que ahora, reconectadas "a través de la claridad geométrica, abren un nuevo campo de libertad"¹¹ y provocan resultados imprevistos.

2 - FREEDOM

Right at the beginning of their career, we can identify an experience comparable to that of Siza in Távora's office. Gonzalo Byrne allowed them to grow, within his office, recognizing their authorship and allowed them to develop their first works. In fact, in a fantastic recent interview, Gonçalo Byrne underlines his "no obsession with authorship, because a building is an x-ray of the process, not just the architect's decisions"⁶. On the other hand, the disinterest they had for the School⁷ (which they considered middling) consolidated their enormous autonomy. But the fact of not feeling the pressure mentioned by many - especially in the criticism - of 'killing the father' allowed them a framework of freedom that resonates in everything they do.

They encounter freely with the territory, the landscape and the history, without formal or constructive preconceptions and their work is the result of an intellectual exercise of those who are willing to combine that freedom with new architectural experiences, measuring their capacity and their strengths in another territory that is already their own.

*But the most important thing is that this encounter comes from maturity, from the practical experience of the work, in this case at the House in Alenquer (1999-2002), which will constitute a moment of turning point. It surely comes from the transit of the ideas that they establish between Mendrisio (dates do not deceive) and their own office. And it also comes from the economic crisis, which they understand in the Greek sense of the word *krisis*, which means decision. Therefore, it is, above all, about the way they react.*

*Actually, the concept of crisis is explained as a confrontation with the change that requires the person (or the group), an additional effort to maintain the balance - something that is necessary for them, as plural - being decisive their attitude towards moments like this; the moment was that, in the middle of the economic crisis, when there were left only small works, many of rehabilitation. Therefore, in this House in Alenquer, when they were preparing to perform an unquestionable traditional recovery - typical of a natural life cycle - the unexpected happens and even before the work begins, the interior of the house falls. And it was there, in an absolutely disciplinary context, *comme il faut*, that the core of what constituted the house to be rehabilitated collapsed, only the outer walls enclosing now a void remained, where they immediately recognize the enormous Freedom that will be at the base of all the architectural production they have developed since then.*

"What we realized was the freedom with which it is possible to operate (...) I have a field of freedom, and I can and, moreover, I must use it. A project is an infinite condition of possibilities that we should and can use (...) and this transforms Architecture into an Art with so many possibilities..."⁸

And the void, after all, represents for both a kind of re-foundation of their work in Freedom, finally instrumental.

3 - TRANSFORMATION

"Because there is no project without a need for transformation (...) or without an idea of the need for transformation"⁹. To confirm this, David Byrne, whose music was my soundtrack during many of my projects' final development, says in a wonderful book that I would like to reread every time I visit a new city: "The past is not the prologue of the present: it is the present, slightly transformed, dilated and with different emphasis. It is a vision of a similar structure, although very disguised and twisted, of the present"¹⁰.

Aires Mateus' work is a construction activated by an omnipresent memory at the core of their experience, which has its roots in the world of a plural and contagious adolescence enhanced by a visible complicity with an ancestral culture of which they feel heirs; in a logic of those who look for the etymological root of the form and show us links between architectural works that until now we considered disconnected and that now, reconnected "through geometric clarity, open a new field of freedom"¹¹ and cause unforeseen results.

“Esa es la razón por la cual en nuestro trabajo se encuentran referencias a los arquetipos, al mundo clásico y también al mundo antiguo: porque nos queremos aproximar a ese universo de experiencias profundas y contenidas”¹². De este modo de trabajar dice Manuel Mateus “que la idea subyacente viene de un discurso que está antes y después de la Historia y, trabajando dentro de los límites de la disciplina, tiene un sentido y lo expresa con claridad y de forma eficaz, en función del contexto en el que se inserta y de los recursos que emplea”¹³. Este descubrimiento fue también, obviamente, liberador y se refieren a él como una herramienta de trabajo presente en todos los proyectos, explicando cómo navegan por la historia con total libertad, sin tener que ser cronológicos: “Puedo avanzar, retroceder, mezclar tiempos. O en la teoría, o en las influencias, o en cualquier punto de la cultura”¹⁴.

Esta idea de la compresión de una historia sin tiempo, de la tradición como una región del pensamiento donde el tiempo cronológico fue abolido, se clarifica cuando les preguntan sobre la importancia de Siza (en Portugal) o de Zumthor (en Mendrisio) y ellos contraponen de inmediato a Palladio y a Borromini, o Niemeyer, señalando siempre la Libertad de sus diseños o la inquietud de la búsqueda, destacando que “no es fácil trabajar a partir de la obra de otros arquitectos, pues es preferible proceder con más libertad y de un modo menos canónico, yendo a buscar referencias heterogéneas en toda la historia, en la teoría del conocimiento, en la escultura o en el cine, potencialmente en cualquier campo con el que se puedan establecer analogías”¹⁵, al mismo tiempo que se distancian del lastre que podrían provocar figuras como Siza o Souto de Moura, creando ellos mismos su indispensable marco de Libertad.

Se aproximan, de esa manera, a Gardella cuando afirmaba provocadoramente que “la arquitectura en tanto Arte debe ser o tender a ser absoluta y exacta, en cuanto a la ciencia y a la técnica que le sirven de soporte, por su propia naturaleza, no pueden ser sino relativas e inexactas. La arquitectura de Brunelleschi, de Palladio o de Borromini -decía él-, todavía nos ‘sirve’ hoy, mientras que los compases y los instrumentos que ellos usaban para dibujar, no”¹⁶. Es decir, poniendo en perspectiva la idea banalizada de que el Arte se pueda reducir a empirismo o falta de objetividad y que la ciencia (o la técnica) presupone una estricta aplicación de la racionalidad instrumental. Son muy conscientes de necesitar un conocimiento objetivo y del dominio de las reglas de su oficio, lo que les permitirá, sin prescindir de la intuición, producir una obra capaz de vencer el tiempo – casi una obsesión- y mantener intacta su vigencia. “Porque la arquitectura es un arte de la permanencia”¹⁷.

Al contrario de lo que sería de esperar, la transformación de una situación existente no supone, en general, una restricción sino un estímulo. De este modo, encuentran una forma nueva como resultado de una gran manipulación, desarrollo, variaciones y transgresión y no de un a priori que pueda fijarse en el inicio del proyecto, tal y como sucede en las obras que reconocemos como pertenecientes a la gran arquitectura en la historia y – como dicen ellos en una referencia a Le Corbusier- una “Arquitectura de calidad está todavía animada por un cierto tipo de trascendencia, lo que llamamos la capacidad poética de los edificios”¹⁸.

Y sobre la poética de sus edificios podemos apropiarnos de las palabras de Antonio Guerreiro a propósito de la poesía de Herberto Helder y decir que su obra “no es crítica, no juzga ni actúa, reacciona y, así, lo que surge es del orden de la historia y de lo intemporal y el enigma de la poesía (de su arquitectura) reside aquí: sin dejar de ser profundamente de nuestro tiempo, parece recuperar una voz antigua y hacer sentir a los que la viven que la eternidad asedia el presente por todas partes y hay algo que ella reactiva con una fuerza poderosa, diabólica; algo que no es del orden del aquí y el ahora, que tiene la dimensión de las anacronías, pero que el curso de la historia, como sea que se entienda, no consigue suprimir”¹⁹. Veamos cómo.

LA PERMANENCIA DE LAS IDEAS

Me interesa mirar a las obras de Aires Mateus seleccionadas para esta publicación por su potencial operativo desde el punto de vista de quien aspira a conocer mejor. En realidad, tratándose de una obra tan divulgada, envolvente y fotogénica, hemos asistido a una adhesión inmediata por parte de los estudiantes, más fascinados por su imagen y representación, que por la comprensión de la investigación proyectual de gran claridad y rigor metodológico que les subyace.

“That is the reason why in our work there are references to archetypes, the classical world and also the ancient world: because we want to approach that universe of deep and contained experiences”¹². About this way of working Manuel Mateus says “that the underlying idea comes from a discourse that is before and after History and, working within the limits of the discipline, has a meaning and expresses it clearly and effectively, depending on the context in which it is inserted and the resources it uses”¹³. This discovery was also obviously liberating, and they refer to it as a work tool present in all projects, explaining how they navigate history with total freedom, without having to be chronological: “I can move forward, backward, mix times. In theory, in influences, or at any point in culture”¹⁴.

This idea of the compression of a timeless history, of tradition as a region of thought where chronological time was abolished, is clarified when asked about the importance of Siza (in Portugal) or Zumthor (in Mendrisio) and they diverge immediately to Palladio and Borromini, or Niemeyer, always pointing out the Freedom of their designs or the restlessness of the search, stressing that “it is not easy to work based on the works of other architects, since it is preferable to proceed with more freedom and a less canonical way, looking for heterogeneous references throughout history, in the theory of knowledge, in sculpture or the cinema, potentially in any field that allows to establish analogies”¹⁵, while distancing themselves from the ballast that could imply figures like Siza or Souto de Moura, creating their indispensable framework of Freedom themselves.

Somehow, they approach Gardella when he provocatively affirmed that “architecture as an Art must be or tend to be absolute and exact, but in terms of the supporting science and technique, by its very nature, cannot be but relative and inaccurate. The architecture of Brunelleschi, Palladio or Borromini -he said- still ‘serves’ us today, while the compasses and the instruments they used to draw don’t”¹⁶. That is, putting into perspective the banalized idea that Art can be reduced to empiricism or lack of objectivity and that science (or technique) presupposes a strict application of instrumental rationality. They are very aware of needing an objective knowledge and the mastery of the rules of their craft, which will allow them, without renouncing to intuition, to produce a work capable of overcoming time - almost an obsession - and keeping its validity intact. “Because architecture is an art of permanence”¹⁷.

Opposite of what one would expect, the transformation of an existing situation does not generally imply a restriction but a stimulus. In this way, they find a new form as a result of great manipulation, development, variations and transgression and not from an apriorism that can be established at the beginning of the project design, same that happens in the works that we recognize to be part of the great architecture in history and -as they say in reference to Le Corbusier- a “quality architecture is still animated by a certain type of transcendence, what we call the poetic capacity of buildings”¹⁸.

And about the poetics of their buildings we can appropriate the words of Antonio Guerreiro concerning the poetry of Herberto Helder and say that their work “is not critical, does not judge or act, reacts and, thus, what emerges belongs to the order of history and atemporality and the enigma of this poetry (of their architecture) resides here: while still being deeply of our time, it seems to recover an ancient voice, and it makes feel those who live it that eternity besieges the present everywhere and there is something that it reactivates with a powerful, diabolical force; something that doesn’t belong to here and now, that has the dimension of anachronisms, but that the course of history, as it is understood, fails to suppress”¹⁹. Let’s see how.

THE PERMANENCE OF IDEAS

I am interested in the works of Aires Mateus selected for this publication for their operational potential from the point of view of those who aspire to know better. In fact, their work is so widespread, stimulating and photogenic, that we have attended the immediate adherence by students, more fascinated by its image and representation than by the understanding the clarity and methodological rigour underlying the project design research.

Importa, por lo tanto, traer a la luz el carácter operativo de su práctica, es decir, su determinación creativa, promotora de forma, para enseñar a utilizarla con mayor grado de autoconsciencia en un campo de trabajo en que los ejemplos remiten unos a los otros y las experiencias se desarrollan según un procedimiento caracterizado por la yuxtaposición y mezcla, y se aprende 'rehaciendo'. Ahora analizando la obra y, tal y como se mencionó antes, a partir de la Casa de Alenquer sucede con Aires Mateus algo que recuerda lo que ocurrió con la arquitectura de Louis Kahn después de su viaje a Europa: su actitud metodológica supera los compartimentos temporales, encontrando en el patrimonio histórico y cultural unos principios lógicos, unas fuerzas ordenadoras tales, que expresan una idea de arquitectura muy clara y permanente, capaz de ser profundamente activa en los procesos de concepción, o sea, lo que entendemos como el tipo. Creo que es exactamente la forma como reaccionan ante el material que es la historia, usando arquetipos que pertenecen ora a un vocabulario muy común y popular, como la casa vernácula o la puerta, ora erudito como una cúpula, o la *loggia*, que pueden revisarse expandiendo la percepción de la obra; y lo hacen de una manera culta y experimental, utilizando sin prejuicios otras arquitecturas, pensadas o construidas, que les sirven de fundamento (consciente o inconsciente) y sobre las cuales procederán a toda una serie de transformaciones.

El tipo se convierte entonces en su herramienta principal, el producto de una investigación que (ya) no busca resolver un problema constructivo, estructural, ni se refiere a su cerramiento (una piel, como en la generación anterior), sino que surge de su fascinación por la idea de permanencia y de la dialéctica entre lo que permanece y lo que interpretan de nuevo, transgrediendo y transformando. De hecho, la arquitectura de Louis Kahn proporciona numerosos ejemplos de este procedimiento y, en algunos edificios, su alusión al tipo convencional que se incorpora a la estructura general de sus edificios es clara, se acomoda naturalmente, pero sobre todo la enriquece, en el diálogo que establece con la intensa manipulación espacial que constituye su acción. Me refiero, por ejemplo, a la Galería de Arte de Yale o la Biblioteca Phillips Exeter, donde el vacío que conduce a la intensa experiencia espacial de las obras establece una relación activa con esas grandes arquitecturas del pasado.

Así ocurre, primero en una escala menor (doméstica o no), a partir de Alenquer, en Azeitão, en las Furnas, Barreiro, Melides o, en un contexto más urbano, en Campo de Ourique, Príncipe Real, Ajuda o Estrela, donde la búsqueda entre los límites y el vacío es clara. Estos límites pueden ser los muros de una preexistencia a rehabilitar o el programa mismo; así, en Alenquer, los muros que quedaron del colapso estimularon la relación entre estos y los que encierran la nueva vida (el programa), y en el espacio entre ocurren los vacíos, precursores de una idea de *patio* que conduce, en mi opinión, a la investigación exhaustiva, paralela y abierta de este tipo recurrente en la historia de la arquitectura.

La exploración de esta idea de *patio* retoma la idea greco-romana de la casa que se funda alrededor del *patio*, sin embargo, a diferencia de la casa *patio* de Mies que, partiendo igualmente de esta, fusiona la casa con el *patio* a través de una sutil membrana de vidrio. Creyendo que la actualización de este tipo no se agotará nunca, su investigación de carácter casi científico comienza muy claramente en la Casa de los Patios de Alvalade y culmina en la Casa de Melides II, y pasa por las investigaciones (construidas o no) de Alcácer, Coruche, Quinta do Lago, Leiria, Barrocal, Mudás, Fontinha, Aroeira o Bom Sucesso, en una especie de variaciones como las de Bach, incluso en obras de gran dimensión como el Centro de Coexistencia en Grândola o la Facultad de Arquitectura de Tournai. En estas obras existe claramente un principio general que va más allá de la forma y dimensión del espacio encerrado, del tamaño o del número de *patios*, es la redefinición de un tipo, su reafirmación hoy. El modo de transgredir al que me refiero tiene como referente algo que viene del pasado, en este caso, una estructura formal – el *patio* –, pero supone una transformación de esa estructura que, sin poner en causa su identidad (pues ni pretende su eliminación o suplantación), nos permite constatar cómo, paradójicamente, el tipo se reafirma a través de su transgresión y permite innovar, incluso sin ser ese su objetivo.

En este sentido, la materialidad no es central en la transformación que esta arquitectura supone, aunque se reconozca su pertinencia como una especie de consolidación de los resultados de la investigación y así, la Casa en Melides II, totalmente en ladrillo, parece emerger de la abstracción de las maquetas blancas de

*It is important, therefore, to bring to light the operational nature of their practice, their creative determination, promoter of form, to teach how to use it with a greater degree of self-consciousness in a field of work in which the examples refer to each other and experiences develop according to a procedure characterized by juxtaposition and mixing, and you learn by 'remaking'. Now analysing the work and, as mentioned before, from the House of Alenquer happens with Aires Mateus something that recalls what happened with the architecture of Louis Kahn after his trip to Europe: his methodological attitude exceeds the temporary compartments, finding in the historical and cultural heritage some logical principles, such ordering forces, that express a very clear and permanent idea of architecture, capable of being deeply active in the processes of conception, namely, what we understand as the type. I think it's exactly the way they react to the material that History is, using archetypes that belong to a very common and popular vocabulary, such as the vernacular house or the door, or a scholar one like a dome, or the *loggia*, which can be reviewed expanding the perception of the work; and they do it in a cultured and experimental way, using without prejudice other architectures, thought or constructed, that serve as a foundation (conscious or unconscious) and on which they will perform a whole series of transformations. Type then becomes their main tool, the product of a research that no longer seeks to solve a constructive, structural problem, nor does it refer to its enclosure (skin, as in the previous generation), but arises from their fascination with the idea of permanence and the dialectic between what remains and what they interpret again, transgressing and transforming. In fact, the architecture of Louis Kahn provides numerous examples of this procedure and, in some buildings, the allusion to the conventional type that is incorporated into the general structure of his buildings is clear, naturally accommodates, but above all enriches it, in the dialogue that he establishes with the intense spatial manipulation that constitutes his action. I refer, for example, to the Yale Art Gallery or the Phillips Exeter Library, where the void that leads to the intense spatial experience of the works establishes an active relationship with those great architectures of the past.*

*This is the case, first on a smaller scale (domestic or not), from Alenquer, in Azeitão, in the Furnas, Barreiro, Melides or, in a more urban context, in Campo de Ourique, Príncipe Real, Ajuda or Estrela, where the search between boundaries and emptiness is clear. These limits may be the walls of a pre-existence to be rehabilitated or the program itself; thus, in Alenquer, the walls that remained from collapse stimulated the relationship with those that enclose the new life (the program), and in the space between, the gaps appear, as precursors of a *patio* idea that leads, in my opinion, to the exhaustive, parallel and open research of this recurring type in the history of architecture.*

*The exploration of this *patio* idea takes up the Greco-Roman idea of the house that is founded around the *patio*, however, unlike Mies' courtyard house that merges the house with the *patio* through a subtle glass membrane. Believing that the update of this type will never be exhausted, their almost scientific research begins very clearly in the Courtyard House at Alvalade and culminates in the House at Melides II, and goes through the investigations (built or not) of Alcácer, Coruche, Quinta do Lago, Leiria, Barrocal, Mudás, Fontinha, Aroeira or Bom Sucesso, in a spice of variations such as those of Bach, even in large-scale works such as the Center for Coexistence in Grândola or the Faculty of Architecture in Tournai. In these works, there is clearly a general principle that goes beyond the shape and dimension of the enclosed space, the size or number of *patios*, it is the redefinition of a type, its reaffirmation today. The way of transgressing I am referring to, refers to something that comes from the past, in this case, a formal structure – the courtyard –, but it implies a transformation of that structure that, without denying its identity (since neither does it intend to eliminate or substitute), allows us to verify how, paradoxically, the type reaffirms through transgression and allows to innovate, even without being the goal.*

In this sense, materiality is not central to the transformation that this architecture implies, although its relevance is recognized as a kind of consolidation of the research results and thus, the House in Melides II, totally in brick, seems to emerge from the abstraction of the white models of the Courtyards House in Alvalade,

la Casa de los patios de Alvalade, confirmando su culminación constructiva. Tal como la Casa en Monsaraz concluye, intensamente en hormigón, las variaciones de otro tipo exploradas -en blanco continuo- en Sesimbra, Miradaire, Arrábida, S. Brás, Serra do Caldeirão o Palmela.

Es aquí donde encuentro el gran interés de esta lectura que propongo de la obra, en el sentido de que parece querer responder preguntas que todos nos hacemos: ¿Qué relación debemos establecer con la arquitectura del pasado? ¿Cómo se puede hacer útil el conocimiento de la historia en el proyecto?

Aires Mateus, mostrándose herederos de todo este patrimonio al mismo tiempo, lo utiliza impregnándose de la cultura clásica, pero a través de un procedimiento claramente moderno en el que someten el material histórico a un proceso radical de abstracción del cual destilan sus aspectos más generales y permanentes en una especie de maqueas blancas, experimentales. De esta manera, el material histórico no se presenta como una colección de formas inertes, terminadas y cerradas en su propia condición como *fait accompli*, sino que, por el contrario, despertado de su letargo, adquiere una nueva condición interactiva. Este conocimiento es entonces puro potencial y el proyecto, una singular transformación de esa potencia.

En la mayoría de las casas de Aires Mateus, la construcción no es el resultado de una acumulación aplicada de soluciones o detalles, ni evidencia la solución constructiva y todo "el esfuerzo técnico está dirigido, las obras mismas parecen decir lacónicamente, para ocultar la técnica en sí"²⁰. Y se percibe claramente que estos temas estuvieron durante mucho tiempo al servicio de otros valores, en particular la claridad geométrica del espacio y de los volúmenes, que casi inevitablemente presuponen la continuidad material de las superficies construidas para que la fuerza de las ideas también destaque. En otras palabras, "no es tanto el material en sí mismo el que está en el centro de la investigación, sino el modo en que este material se relaciona con la espacialidad propuesta"²¹. ¿Y no será que esta idea se deriva, en sí misma, del pasado y de una arquitectura tan portuguesa, que históricamente siempre ha estado relacionada con volúmenes blancos, austeros y pragmáticos por razones muy obvias, no solo económicas, sino también por la necesidad de su rápida construcción, cuando los portugueses intentaban cristianizar los territorios colonizados?

En cualquier caso, resulta innegable que las últimas obras, como la Casa na Estrela, la Casa en Monsaraz o la Casa en Melides II, exhiben un rigor en los detalles y una precisión en la construcción, asociados con materiales más duraderos, que parecen anunciar una idea de consolidación. Y afirman que para construir esta última "más de 300 mil ladrillos se habrán hecho a mano. Ensamblada a partir de un módulo, toda la casa es el mismo módulo que se repite. No hay ladrillos partidos. No hay una sola enmienda en toda la casa, construida sin recurrir al hormigón armado, excepto en los cimientos, y con una estructura antisísmica de madera"²², como una revisión de las *Brick Country Houses* de Mies van der Rohe.

Se cuestiona frecuentemente la validez del análisis tipológico como herramienta que nos permite producir nuevos conocimientos en arquitectura, considerando "el tipo como expresión de fórmulas preconcebidas y soluciones codificadas que necesariamente perjudican y condicionan la 'libertad creativa' del artista"²³. Pero su obra parece mostrar que este punto de vista no corresponde a la realidad histórica de la arquitectura, que siempre se ha considerado sujeta a catalogación, ordenación y transmisión. Las formas en que se llevó a cabo la sistematización de este conocimiento en obra cambiaron con el tiempo, pero la permanencia de experiencias previas a través del uso de la memoria permanece en abierto. Por esta razón, los grandes artistas -escritores, músicos, pintores y arquitectos- que comprenden la naturaleza creativa de su acción, nunca se han preocupado por la recurrencia de los mismos problemas y la insistencia en las mismas formas. Ningún momento en la historia de la arquitectura nos convence de que existe una contradicción entre la idea del tipo como expresión de lo universal y lo genérico - al final, de lo permanente- y el principio de libertad que es una condición de toda la creación humana. "Se percibe que hay una gran libertad expectante allí. Hay una inteligencia tipológica y una idea sobre la vida que permanece"²⁴.

Y con esta libertad, en Lausana insisten en una estrategia iniciada en el proyecto del Parque Mayer y Jardín Botánico (no construido), a través de la identificación previa

confirming its constructive culmination. Like the House in Monsaraz intensely concludes in concrete the other variations explored - continuous white rendering - in Sesimbra, Miradaire, Arrábida, S. Brás, Serra do Caldeirão or Palmela.

It is here that I find the great interest of this reading that I propose of the work, in the sense that it seems to want to answer questions we all ask ourselves: What relationship should we establish with the architecture of the past? How can knowledge of history be made useful in the project design?

Aires Mateus, showing heirs of all this heritage, use it imbued with classical culture, but through a clearly modern procedure submitting the historical material to a radical process of abstraction from which they distil the more general and permanent aspects in a kind of white, experimental models. Thus, the historical material is not presented as a collection of inert forms, finished and closed in their own condition as *fait accompli*, but, opposite, awakened from lethargy, acquires a new interactive condition. This knowledge is then pure potential and the project design, a unique transformation of that power.

In most houses by Aires Mateus, the construction is not the result of an applied addition of solutions or details, nor does it evidence the constructive solution and all "the technical effort is directed, the works themselves seem to say laconically, to hide the technique *per se*"²⁰. And it is clearly perceived that these issues were for a long time at the service of other values, in particular the geometric clarity of space and volumes, which almost inevitably presuppose the material continuity of the constructed surfaces to make the strength of ideas also stands out. In other words, "it is not so much the material itself that is at the centre of the research, but the way in which this material relates to the proposed spatiality"²¹. Wouldn't it be that this idea itself derived from past and from a Portuguese architecture, which historically has always been related to white austere and pragmatic volumes for very obvious reasons, not only economic, but also by the need for rapid construction when the Portuguese tried to Christianize the colonized territories?

Nevertheless, it is undeniable that their latest works, such as the House in Estrela, the House in Monsaraz or the House in Melides II, exhibit a rigour in the details and a constructive precision, associated with more durable materials, which seem to announce an idea of consolidation. And they affirm that to build the last "more than 300 thousand bricks have been handmade. Assembled from a module, the whole house is the same module that is repeated. There aren't cut off bricks. There is not a single amendment in the whole house, built without using reinforced concrete, except in the foundations, and with an anti-seismic wooden structure"²², like a review of the *Brick Country Houses* by Mies van der Rohe.

The validity of typological analysis is frequently questioned as a tool that allows us to produce new knowledge in architecture, considering "the type as an expression of preconceived formulas and coded solutions that necessarily damage and condition the artist's creative freedom"²³. But their work seems to show that this point of view doesn't correspond to the historical reality of architecture, which has always been considered subject to classification, categorization and transmission. The ways in which the systematization of this knowledge was transferred to the work changed over time, but the permanence of previous experiences through the use of memory remains open. For this reason, the great artists - writers, musicians, painters and architects - who understand the creative nature of their action, have never worried about the recurrence of the same problems or the insistence on the same forms. No moment in the history of architecture can convince us that there is a contradiction between the idea of type as an expression of the universal and the generic - in the end, of the permanent - and the principle of freedom that is a condition of all human creation. "It is perceived that there is great expectant freedom there. There are a typological intelligence and an idea about the life that remains"²⁴.

And with this freedom, in Lausanne they insist on a strategy initiated in the Mayer Park and Botanical Garden project (not built), through the clever prior identification of the problem; that is, before responding to the contest

del problema de manera inteligente; es decir, antes de responder al concurso de inmediato, diseñando el programa museológico solicitado, percibieron claramente la pregunta arquitectónica mucho más amplia a la que debían responder, a saber, la falta de relación entre la ciudad (en la cota superior) y los Museos a proyectar, así como la importancia de aclarar, interviniendo en el diseño de la ciudad, la relación urbana que se establecerá entre estos museos y el ya existente (de Barozzi & Veiga). Y recurren a dos tipos corrientes de la arquitectura del pasado, eliminando la dimensión cronológica de su vínculo con circunstancias específicas de la historia, articulándolos de una manera inesperada: la casa gótico-mercantil y el palacio urbano renacentista, utilizando su condición estructural. Si llamamos casa gótico-mercantil a la casa unifamiliar, estrecha y larga, que da a la calle con un patio detrás, asociada a las demás en hilera, porque las primeras manifestaciones de este tipo ocurren en la época gótica, en el momento en que se vuelve determinante la articulación de la casa con la calle y que en la ciudad se propone la calle como lugar de intercambio y trabajo, no significa que el valor del principio formal que se deriva de él se limite a la idea de la casa concebida al mismo tiempo como unidad residencial y productiva; es el principio determinante como elemento corriente que contribuye al diseño de la ciudad, que ahora se ha utilizado para definir la diferencia de cotas que albergan el programa actual de los museos, que proponen una relación de frente de calle como un lugar de intercambio público, al mismo tiempo que permite establecer una relación con los espacios museológicos, vinculando el edificio excepción, que se implanta como un palacio, creando una relación entre este y el museo existente, a través de un vacío donde se espera la vida.

Como se describe en la memoria del proyecto en Lisboa: "La malla del espacio peatonal público articula las cotas y la envolvente de este área. En el paradigma de la ciudad histórica -alto uso del suelo y baja altura- la solución diseña los espacios públicos y urbanos como protagonistas de la vida de la ciudad en la escala adecuada a su centro"²⁵. Aquí, también, el uso del palacio urbano renacentista va más allá de las grandes residencias de la aristocracia italiana del Quattrocento, para referirse, por el contrario, a una determinada estructura: el edificio poderoso y compacto alejado del frente de la calle, estratificado en plantas diferenciadas, simétrico en relación con un eje transversal a la calle, organizado en torno a un patio central en el que se resume la circulación. De hecho, podríamos estar hablando del edificio que albergará el Museo Cantonal de Fotografía (l'Élysée) y el Museo de Diseño y Artes Aplicadas Contemporáneas (Mudac) en Lausana. Las características particulares de esta estructura nos llevan a pensar en tipo a propósito de estos palacios familiares, que también son herederos de la casa patio de la antigüedad y el principio generador de los grandes edificios públicos de la ciudad europea. Ahora también es fácil detectar la continuidad y las futuras transgresiones de estos principios que producirán en el Museo -ya muy perceptibles en su sección-, tal y como lo hicieron Asplund en la Ayuntamiento de Gotemburgo, o Terragni en la Casa del Fascio, en Como.

Entendamos el tipo de la misma manera que la analogía establece similitudes, pero a pesar de este vínculo analógico que puede identificarse, este no puede, por sí solo, superar la tentación que las imágenes pueden constituir, en una lectura superficial. La acción constructiva del tipo implica un pensamiento lógico capaz de extraer de la arquitectura exclusivamente el sistema de relaciones que constituye su osatura y, por lo tanto, el carácter conceptual del tipo es una condición necesaria para formular los procedimientos de transformación a través de los cuales se desarrolla el proyecto. En otras palabras, al recibir el patrimonio heredado, las obras arquitectónicas se refieren, como hemos visto, unas a las otras y en esa correspondencia se encuentra la noción de tipo, pero este ya no puede identificarse con ninguna de sus materializaciones, solo con el principio lógico que las subyace. Es por eso que el enfoque tipológico ha ganado un enorme valor con el pensamiento moderno, llevando el tipo a un nivel abstracto y haciéndolo imperceptible, pero estimulando su capacidad generadora. Al hacerlo legible, estaríamos en el ámbito de una formulación posmoderna y literal del pasado o usándolo como una forma de volver a las formas tradicionales de hacer arquitectura, algo que es recurrente hoy y que se ha refundado con la enorme profusión de proyectos de rehabilitación que promueven una tendencia (que podría calificarse como premoderna), en la que el análisis tipológico sirve solo como una especie de justificación para perpetuar la arquitectura dominada por la nostalgia, en la que se proponen sistemáticamente y no como una solución pertinente, ante

immediately, designing the requested museological program, they clearly perceived the much broader architectural question to which they had to answer, namely, the lack of relationship between the city (in the upper level) and the Museums to be designed, as well as the importance of clarifying, intervening in the design of the city, the urban relationship that will be established between these museums and the existing one (from Barozzi & Veiga). And use two common types of architecture of the past, eliminating the chronological dimension linking with specific circumstances of history, articulating them in an unexpected way: the Gothic-mercantile house and the Renaissance urban palace, using their structural condition. If we call gothic-mercantile house to the single-family house, narrow and long, which overlooks the street with a patio behind, associated with the others in a row, because the first manifestations of this type occur in the Gothic era, at the moment when the articulation of the house with the street becomes decisive and that in the city the street is proposed as a place of exchange and work, It does not mean that the value of the formal principle derived from it is limited to the idea of the house conceived at the same time as a residential and productive unit; It is the determining principle as a common element that contributes to the design of the city, which has now been used to define the difference in the levels that house the current museum program, that propose a street-front relationship as a place of public exchange while allowing to establish a relationship with museological spaces, linking the exception building, which is implanted as a palace, creating a relationship between this and the existing museum, through an empty space where life is expected.

As described in the report of the project in Lisbon: "The mesh of the public pedestrian space articulates the dimensions and the perimeter of this area. In the paradigm of the historic city - high land use and low height construction - the solution designs public and urban spaces as protagonists of the city's life on the scale appropriate to its centre"²⁵. Here, too, the use of the Renaissance urban palace goes beyond the great residences of the Italian aristocracy of Quattrocento, to refer, otherwise, to a certain structure: the powerful and compact building recessed from the street front, stratified into differentiated floors, symmetrical in relation to a transverse axis to the street, organized around a central courtyard where circulation condenses. In fact, we could be talking about the building that will house the Cantonal Museum of Photography (l'Élysée) and the Museum of Design and Contemporary Applied Arts (Mudac) in Lausanne. The particular characteristics of this structure lead us to think about the type of these family palaces, which are also heirs of the courtyard house of antiquity and the generating principle of the great public buildings of the European city. It is also easy to detect the continuity and future transgressions of these principles that will generate in the Museum - already very noticeable in its section -, just as Asplund did in Gothenburg City Hall, or Terragni in the House of Fascio, in Como.

Let us understand the type in the same way that the analogy establishes similarities, but in spite of this analogical link that can be identified, it cannot overcome by itself the temptation that images can constitute, in a superficial reading. The constructive action of the type implies a logical thought capable of extracting from the architecture exclusively the system of relations that constitutes its bones and, therefore, the conceptual nature of the type is a necessary condition to formulate the transformation procedures through which the project design grows. In other words, when receiving the inherited heritage, the architectural works refer, as we have seen, to each other and in that correspondence is the notion of type, but this can no longer be identified with any of its materializations, only with the logical principle underlying them. That is why the typological approach has gained enormous value with modern thinking, taking the type to an abstract level and making it imperceptible, but stimulating its generative power. By making it readable, we would be in the scope of a postmodern and literal formulation of the past; or using it to return to the traditional ways of doing architecture. Something that is recurring today and that has been re-founded with the profusion of rehabilitation projects that promote a trend (namely premodern), in which the typological analysis serves only as a kind of justification to perpetuate the architecture dominated by nostalgia; in which they are proposed systematically and not as a relevant solution, under certain

ciertas circunstancias -tan literal como improbablemente- los rasgos de un mundo desaparecido. Y como dice Gonçalo Byrne, siempre presente y oportuno, a través de las palabras de Leon Baptista Alberti, "es posible congelar formas en el tiempo, pero no es posible traer las formas de vida que les dieron origen"²⁶.

Afortunadamente, la afirmación de que la arquitectura moderna ha cortado todos los lazos con la historia ha sido sistemáticamente negada por quienes estudian seriamente las obras de los maestros modernos -Bruno Reichlin²⁷, Colin Rowe²⁸ y Carlos Martí Aris²⁹-, revelando la presencia de inequívocas afinidades e intrincadas relaciones genealógicas con los grandes ejemplos del pasado.

Es en este aspecto que la arquitectura Aires Mateus se coloca en una posición altamente pedagógica en cuanto experimental y, sobre todo, anclada culturalmente en un patrimonio que no hace prejuicios, no es secuencial y articula un pensamiento lógico con un pensamiento analógico, con la vida contemporánea -recolocando la vida en el centro de todo; lo que equivale a decir, también, el espacio en el centro de todo "en la consagración de la idea del arte total como expresión de la vida que somos. De la vida que tenemos. De la vida que queremos"³⁰.

NOTAS

- 1 António Lobo Antunes, en: *Escrito na Pedra*, Jornal Público. Julio de 2017
- 2 Grassi, Giorgio (1993) *Prefácio* en: Martí Aris, Carlos - *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 3 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa en: <https://dicionario.priberam.org/plural>
- 4 Francisco y Manuel Aires Mateus en: entrevista a Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 5 Tuñon, Emilio - *En el corazón del tiempo. Una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus*. El Croquis n186: Aires Mateus 2011-2016.
- 6 Gonçalo Byrne en: entrevista a Jorge Figueira, *Gonçalo Byrne: uma diáspora arquitectónica* - Jornal Público 07/02/2020
- 7 Entrevista a Manuel y Francisco Aires Mateus - <https://espacodearquitectura.com/artigos/entrevista-a-manuel-e-francisco-aires-mateus/>
- 8 Francisco y Manuel Aires Mateus en entrevista a Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 9 Entrevista a Manuel Aires Mateus <http://thedescriber.com/thedescriber/ama.p01.html>
- 10 Byrne, David (2010). *Diário de Bicicleta*. Lisboa: Quetzal Editores.
- 11 Mateus, Manuel - *Ruy Arhoughia* en: Correia, Graça (2018). *Ruy D'Arhoughia*. Porto: Edições Afrontamento Lda.
- 12 Carvalho, Ricardo - *Sobre la Permanencia de las ideas: una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus*. El Croquis n154: Aires Mateus 2002-2011.
- 13 Ibid.
- 14 Francisco y Manuel Aires Mateus en entrevista a Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 15 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 16 Martí Aris, Carlos (2008). *La Cimbra y el Arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 17 Manuel Aires Mateus en entrevista a Valdemar Cruz - *Manuel Aires Mateus: "Se a arquitectura não fosse arte, o barroco seria ridículo"* <https://expresso.pt/cultura/2018-01-01-Manuel-Aires-Mateus-Se-a-arquitetura-nao-fose-arte-o-barroco-seria-ridiculo>
- 18 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 19 Cordeiro, Antonio. *Herberto Helder, poeta da aura*. Jornal Público, Ípsilon, 14 de junio de 2013
- 20 Martínez Santamaría, Luis - *Medida Humana*. El Croquis n186: Aires Mateus 2011-2016.
- 21 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 22 Valdemar Cruz, *Trabalhos e paixões de um arquitecto premiado*. <https://amp.expresso.pt/cultura/2018-01-06-Trabalhos-e-paixoes-de-um-arquiteto-premiado>
- 23 Martí Aris, Carlos - *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 24 Entrevista com Manuel Mateus. [https://www.construir.pt/2018/02/23/entrevista-manuel-aires-mateus-cidade-lugar-nao-lugar-uns/\(23-18-2018\)](https://www.construir.pt/2018/02/23/entrevista-manuel-aires-mateus-cidade-lugar-nao-lugar-uns/(23-18-2018))
- 25 Revista DARCO magazine nº07. Marzo-Abril de 2009
- 26 Gonçalo Byrne en: entrevista a Jorge Figueira, *Gonçalo Byrne: uma diáspora arquitectónica* - Jornal Público 07/02/2020
- 27 Reichlin, Bruno. *Tipo e Tradizione del Moderno*. Publicado en la revista Casabella nº509-510
- 28 Rowe, Colin (1947). *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*. *The Architectural Review*, (101), 101-104.
- 29 Martí Aris, Carlos. Op. Cit.
- 30 Valdemar Cruz, *Trabalhos e paixões de um arquitecto premiado*. <https://amp.expresso.pt/cultura/2018-01-06-Trabalhos-e-paixoes-de-um-arquiteto-premiado>

*circumstances - as literally as improbably - the features of a disappeared world. Always present and opportune, Gonçalo Byrne says through the words of Leon Baptista Alberti: "it is possible to freeze forms in time, but it is not possible to bring back the way of life that caused them"*²⁶.

Fortunately, the claim that modern architecture has severed all ties with history has been systematically denied by those who seriously study the works of modern masters -Bruno Reichlin²⁷, Colin Rowe²⁸ and Carlos Martí Aris²⁹-, revealing the presence of unequivocal affinities and intricate genealogical relationships with the great examples of the past.

*It is in this aspect that Aires Mateus architecture is placed in a highly pedagogical position as an experimental. And, above all, it is culturally anchored in a heritage that does not prejudice, that is not sequential and articulates a logical thought with an analogical thought, with contemporary life -relocating life at the centre of everything. Which is equivalent to saying, also, the space is in the centre of everything "in the consecration of the idea of total art as an expression of the life we are. Of the life we have. Of the life we want"*³⁰.

NOTES

- 1 António Lobo Antunes, in: *Escrito na Pedra*, *Jornal Público*. July 2017
- 2 Grassi, Giorgio (1993) *Prefácio* in: Martí Aris, Carlos. *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 3 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa in: <https://dicionario.priberam.org/plural>
- 4 Francisco and Manuel Aires Mateus in: interview by Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 5 Tuñon, Emilio - *En el corazón del tiempo. Una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus*. *El Croquis n186: Aires Mateus 2011-2016*.
- 6 Gonçalo Byrne in: entrevista a Jorge Figueira, *Gonçalo Byrne: uma diáspora arquitectónica* - *Jornal Público* 07/02/2020
- 7 Interview to Manuel and Francisco Aires Mateus - <https://espacodearquitectura.com/artigos/entrevista-a-manuel-e-francisco-aires-mateus/>
- 8 Francisco and Manuel Aires Mateus interview with Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 9 Entrevista a Manuel Aires Mateus <http://thedescriber.com/thedescriber/ama.p01.html>
- 10 Byrne, David (2010). *Diário de Bicicleta*. Lisboa: Quetzal Editores.
- 11 Mateus, Manuel - *Ruy Arhoughia* in: Correia, Graça (2018). *Ruy D'Arhoughia*. Porto: Edições Afrontamentos Lda.
- 12 Carvalho, Ricardo - *Sobre la Permanencia de las ideas: una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus*. *El Croquis n154: Aires Mateus 2002-2011*.
- 13 Ibid.
- 14 Francisco and Manuel Aires Mateus interview with Anabela Mota Ribeiro, <https://anabelamotaribeiro.pt/2019/07/04/>
- 15 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 16 Martí Aris, Carlos (2008). *La Cimbra y el Arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 17 Manuel Aires Mateus in interview with Valdemar Cruz - *Manuel Aires Mateus: "Se a arquitectura não fosse arte, o barroco seria ridículo"* <https://expresso.pt/cultura/2018-01-01-Manuel-Aires-Mateus-Se-a-arquitetura-nao-fose-arte-o-barroco-seria-ridiculo>
- 18 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 19 Cordeiro, Antonio. *Herberto Helder, poeta da aura*. *Jornal Público*, *Ípsilon*, June 14th 2013
- 20 Martínez Santamaría, Luis - *Medida Humana*. *El Croquis n186: Aires Mateus 2011-2016*.
- 21 Carvalho, Ricardo. Op. Cit.
- 22 Valdemar Cruz, *Trabalhos e paixões de um arquitecto premiado*. <https://amp.expresso.pt/cultura/2018-01-06-Trabalhos-e-paixoes-de-um-arquiteto-premiado>
- 23 Martí Aris, Carlos - *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- 24 Interview with Manuel Mateus. [https://www.construir.pt/2018/02/23/entrevista-manuel-aires-mateus-cidade-lugar-nao-lugar-uns/\(23-18-2018\)](https://www.construir.pt/2018/02/23/entrevista-manuel-aires-mateus-cidade-lugar-nao-lugar-uns/(23-18-2018))
- 25 Revista DARCO magazine nº07. March - April 2009
- 26 Gonçalo Byrne in interview with Jorge Figueira, *Gonçalo Byrne: uma diáspora arquitectónica* - *Jornal Público* 07/02/2020
- 27 Reichlin, Bruno. *Tipo e Tradizione del Moderno*. Published in *Casabella* nº509-510
- 28 Rowe, Colin (1947). *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*. *The Architectural Review*, (101), 101-104.
- 29 Martí Aris, Carlos. Op. Cit.
- 30 Valdemar Cruz, *Trabalhos e paixões de um arquitecto premiado*. <https://amp.expresso.pt/cultura/2018-01-06-Trabalhos-e-paixoes-de-um-arquiteto-premiado>