

# La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert y la ampliación del Museo de Venturi y Rauch

Robert Venturi. Nace en 1925 en Philadelphia (USA).

Arquitecto por Princeton University, N. J., en 1943.

Becario en la Academia Americana en Roma en 1954-1956.

Associate Professor en el Graduate School of Fine Arts, University of Philadelphia en 1957-1965. Profesor en Yale University en 1966.

Autor de numerosos libros y artículos.

Ejerce la profesión en colaboración con Rauch y Denise Scott-Brown.

## I

Como arquitectos encargados de continuar el estilo de Cass Gilbert en el Oberlin College, nos interesan especialmente dos aspectos de su arquitectura: uno, la combinación de estilos arquitectónicos simples y extravagantes; el otro, el contraste entre las fachadas principal y posterior existente en el conjunto de sus edificios.

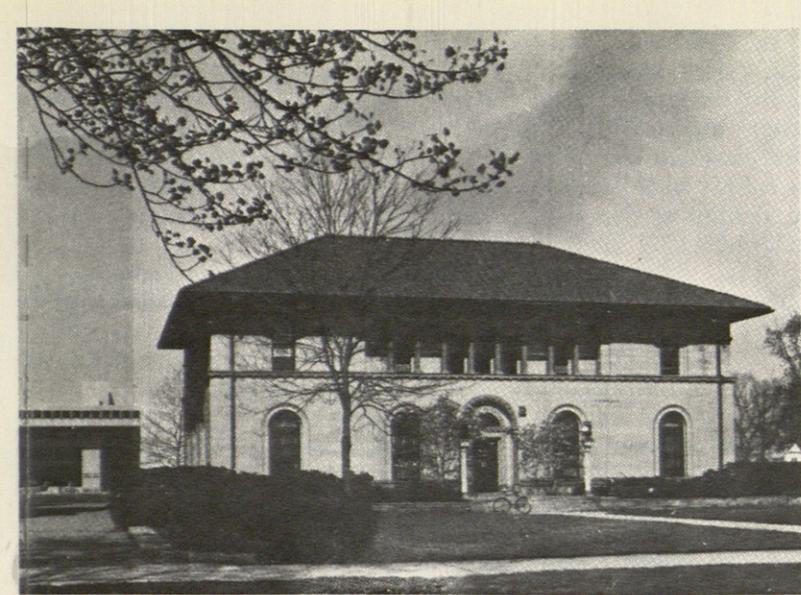
De los cuatro edificios de Gilbert que dan al Tappan Square tres son románicos, dentro de una versión simplificada, pero explícita, de este estilo, con muros de piedra caliza de tonos ocres y tejados con aleros de terracota. El Allen Memorial Art Museum (1915-17), aun siendo estilísticamente Renacimiento toscano, es igual de explícito en su ornamento y en su simbolismo, y es casi idéntico a los otros edificios en cuanto a escala, perfil, materiales y color. Es frecuente encontrar este eclecticismo histórico en los edificios importantes de principios de siglo que seguían la tradición de la Ecole de Beaux-Arts, pero la arquitectura de Gilbert también contiene elementos de un vocabulario vernáculo contemporáneo. En el Cox Administration Building (1913-14) (fig. 1), por ejemplo, los materiales y las columnas, pilastras, lunetas, cordones y otros ornamentos, tienen su origen en el Sur de Francia o en el Norte de Italia del siglo XII, y sus proporciones y perfiles —la totalidad de su forma y de su espacio— también son románicos. Pero a la vez es medio-oeste norteamericano. Se parece a la casa Winslow de Frank Lloyd Wright de River Forest, en Illinois.

No hago referencia a la casa Winslow como ejemplo del *estilo de la pradera* que Wright inventó y promovió, sino como una manifestación de una arquitectura vernácula contemporánea. Wright fue el genio original que decía en sus escritos, pero sus primeras obras se enriquecieron de las convenciones y tradiciones de su lugar y de su tiempo igual que cualquier otro gran artista, residiendo su genio en realzar tanto lo cotidiano como la creación de lo original. Ejemplos de adaptación de lo cotidiano hechas por Wright todavía existen en casas y edificios públicos de la mayoría de los pueblos del medio oeste. Es una arquitectura vernácula de proporciones horizontales, de tejados bajos a cuatro aguas con grandes aleros, superficies planas interrumpidas por aberturas en forma de arcos y ventanas de guillotina, simplificación de ornamentos y tonos cálidos de terracota. Quizás debido a una reacción contra la verticalidad de su tiempo, lo recargado y los tonos oscuros de la arquitectura media victoriana y, ciertamente, como una derivación del románico de Richardson. Esto no quiere decir que el Renacimiento románico de Gilbert en Oberlin estuviera influido por el *estilo de la pradera* de Wright, sino más bien, que fue paralelo y que contuvo elementos vernáculos del medio oeste de su época. Y que, incidentalmente, el casi-contemporáneo *estilo de la pradera* de Wright hizo lo mismo. Por otro lado, se puede decir que Oberlin llega a su románico por dos caminos: como un renacimiento de la tradición Beaux-Arts, y como la vida por la que sobre-

vive y se hace cotidiano el románico de Richardson.

Dentro de la forma simple de un pequeño edificio como es el Cox Administration Building, Gilbert combina entre los elementos arquitectónicos lo sencillo y lo extravagante. En la estructura más compleja de la Escuela de Teología (Bosworth Hall, 1930-31), hace una distinción entre arte mayor y arte menor al diferenciar la fachada frontal del edificio respecto a la posterior (fig. 2). El ala frontal, que contiene las aulas y la capilla de la Escuela de Teología, pertenece al renacimiento románico; los dormitorios de la fachada posterior es vernáculo del medio oeste (figura 3). Ambas alas del complejo tienen tejados de tejas de terracota con aleros, pero el ala frontal es de piedra caliza ocre, con buhardillas, y el ala posterior es de ladrillo rojo con ventanas de guillotina, salvo las del primer piso, que son en forma de arco. El ala frontal contiene un pintoresco tejado con una torre, un pórtico a la entrada y un ábside al fondo. El ala posterior es un bloque sencillo en forma de U, sin protuberancias de planta o de sección, y con una articulación del ladrillo mínima, plana y, sólo vagamente, románica (fig. 4).

Sin embargo, las explícitas jerarquías románicas de los arcos, pilastras, lunetas, modillones, cordones y parapetos de la fachada, no resultan exóticas junto a la First Congregational Church, ya que esta ornamentación simbólica está generalizada, simplificada, aplanada, casi agotada (como la decoración de la siglo XIX, parece un poco Art Deco). iglesia cercana de estilo helenizante del Esta ornamentación también se con-



1. Cox Administration Building



2. Escuela de Teología (Bosworth Hall), 1930-31



3. Escuela de Teología. Vista lateral

centra, como demostraciones simbólicas, sobre superficies que, por otro lado, son abiertas (fig. 5). El edificio en su totalidad es de escala íntima, y hasta su simetría generaliza y simplifica su efecto. De esta forma, en la Escuela de Teología lo extravagante es a la vez sencillo, y una abadía simbólica se integra en la calle principal de un pueblo de Ohio (fig. 6).

La Finney Memorial Chapel (1907-08) es más extravagante que sencilla, quizás debido a que su función se ajusta apropiadamente al simbolismo románico. Pero aún aquí las exigencias del rito protestante prescriben un auditorium en vez de una nave, y aunque Gilbert se las ingenie con un ábside al fondo y una composición tripartita de entradas en el frente, sigue siendo un auditorium protestante (fig. 7).

El Allen Memorial Art Museum (1915-17) de Gilbert es una excepción a la regla, ya que no es una mezcla de sencillez y extravagancia. Aunque mantiene proporciones, escalas y perfiles semejantes a los del Cox Administration Building en particular y al vernáculo del medio oeste en general, es una adaptación casi literal, tanto en su conjunto como en sus detalles, de una villa de Brunelleschi (fig. 8). Y aunque sus alas principal y posterior se conecten por un claustro con arcos, igual que en la Escuela de Teología, para distinguir las funciones internas (las galerías de los estudios), la diferencia arquitectónica entre el frente y la espalda es una diferencia de escala y de forma más que de estilo. El Museo tampoco tiene la armonía análoga con el pueblo, como en el caso anterior. Esta arquitectura es arte mayor con mayúsculas. ¿Puede decirse que la diferencia reside en que este edificio sea un museo de arte, un depositario de lo que debió haber sido, aún entonces, una destacada colección de arte? ¿Un símbolo de gran cultura en las llanuras norteamericanas sin ningún influjo del medio oeste? ¿O fue que el arquitecto contó con un presupuesto mayor? Quizás la mezcla de sencillez y extravagancia del Administration Building y de la Escuela de Teología fuera simplemente una respuesta a los bajos presupuestos; aunque para un arquitecto de los años setenta es envidiable la calidad de los materiales y la destreza en el trabajo que revelan estos edificios.

En cualquier caso, el Museo de Arte no es gran arte con exceso. Sí es un símbolo de gran arte para el america-

no medio, lo que forma es una imagen viva en vez de condescendiente, y no provoca una separación entre el gran arte y la vida cotidiana, sino un contraste. Como una joya arquitectónica engarzada en una montura barata, tiene su propia armonía en la esquina de las calles Principal y Lorain. Una villa del Quattrocento simbolizando las grandes décadas del arte occidental, dentro de una trama ortogonal y entre una iglesia congregacionista, una gasolinera y algunas destartadas casitas indescriptibles, pero universales, de los pueblos norteamericanos. El Cox Administration Building y la Escuela de Teología, alcanzan su armonía a través de sus relaciones análogas con el emplazamiento en un pequeño pueblo; el Museo de Arte alcanza su armonía por el contraste, enfatizando la calidad de su contexto al provocar yuxtaposiciones tales como frisos de terracota con carteles de plástico, tondos della Robbia con logotipos de gasolineras, rejas de hierro forjado con celosías arabescas de madera, pilastras y jarrones con bombas de gasolina y carteles, y un pórtico frontal que completa un eje clásico (fig. 9). Como las latas de cerveza del Pop Art en las paredes blancas de una galería, los elementos diversos dan un contexto y se realzan a sí mismos. Un Allen Memorial Art Museum no convierte a la ciudad en Fiesole; por el contrario, intensifica la identidad de Oberlin.

Estas impresiones y teorías se basan en lo que podemos ver hoy día en Oberlin. Actuando más como arquitecto que como historiador, no he penetrado en las intenciones de Gilbert, salvo anotar una de sus cartas donde hace una recomendación para que se aplique el románico en Oberlin debido a su *flexibilidad* y porque su juego de lo sencillo y lo extravagante: «permite una gran concentración de ornamento en un punto focal y una gran simplicidad en el resto del edificio». Ni siquiera he visto o me he remitido a los planos originales de Gilbert; sólo parto de lo que materializó en los cuatro edificios que he analizado. Quizás este documento pudiera demostrar su deseo por convertir Oberlin en Fiesole o en Caen. Sin embargo, aunque él no pudiera haber anticipado la gasolinera de enfrente y pudiera haberse olvidado de las pequeñas casas de madera que existieran en la época, si su plan *era* lograr una unidad sencilla y total entre el pueblo y la universidad para un futu-



4. Escuela de Teología. Vista posterior (Asia House)



5. Escuela de Teología. Fachada



6. Vista de College Street desde Tappan Square

ro ideal, creo que su estética permitió una unión compleja y contradictoria a corto plazo (un corto plazo que se ha convertido en largo), que incluía las jerarquías entre los elementos cotidianos e ideales y los estilos sencillo y extravagante. Y fue debido a que esta estética había funcionado muy bien.

## II

Ampliar un edificio de Cass Gilbert es difícil porque su arquitectura es muy buena y las comparaciones son inevitables. Ampliar el Allen Memorial Art Museum es particularmente difícil porque estás jugando con lo que ha llegado a ser para Oberlin su icono: añadir un ala al museo de arte es como dibujar un bigote a una madona. También es difícil añadir algo a lo que es una composición completa, una chistera en una venus, igual que un ala en una villa simétrica del Renacimiento nunca resultará bien. Pero además, esta ampliación se tenía que realizar hacia un lateral del edificio, ya que la parte lógica para una adición, la posterior, ya fue ampliada en 1937 por Clarence Ward. Al final extendimos nuestra villa como podía haberlo hecho un arquitecto del Quattrocento a una auténtica villa de Fiesole dos generaciones después de su construcción: yuxtapusimos un nuevo bloque funcional en un estilo arquitectónico actual. Nuestra adición, que de alguna forma contrasta con el edificio original pero que en otros aspectos es análoga, quizás sea inevitablemente torpe y demuestre una clara falta de respeto hacia el pasado. A través de los años, se desarrollaron yuxtaposiciones similares en las piazzas italianas que tanto admiramos hoy: la osadía de estos complejos justifican la pérdida de la composición. Sin embargo, y en primer lugar, nuestro impulso a yuxtaponer lo nuevo con lo antiguo no vino de una preferencia estética, sino de los determinantes concretos del sitio y del programa. El único solar para la nueva ala fue una franja estrecha y con pendiente entre el museo y el contiguo Hall Auditorium; no había espacio para extenderse hacia el lado Norte ni hacia atrás.

El programa era complejo: ampliar el Museo de Arte mediante una gran galería, aumentar las dependencias de la facultad de arte, hacer un nuevo emplazamiento para la biblioteca de arte y para el laboratorio de la Inter

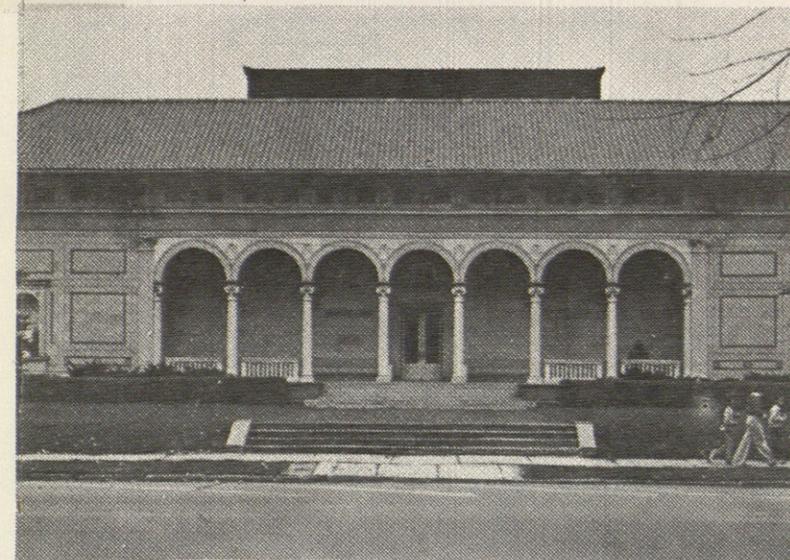
Museum Conservation Association (ICA), renovar el museo existente añadiendo un área donde poder exhibir grabados en la galería superior, aumentar el espacio de almacenaje, instalar aire acondicionado y control de humedad, y diseñar un área de abastecimiento compartido con el ala nueva. De esta forma, tuvimos que modificar el programa y la distribución del edificio existente más la ampliación de 1937, y considerar éstos y la parte nueva por construir como un todo.

Las restricciones del solar y las relaciones funcionales dictaban que la nueva adición fuera un edificio largo, paralelo al viejo complejo y con una nueva galería en la parte delantera que conectase con el antiguo museo. Por razones de seguridad, sólo se podía entrar a la nueva galería por el antiguo museo. El resto de las nuevas dependencias tenía que ser accesible desde la calle. Pronto descubrimos que por razones de economía y de simplicidad todas las funciones debían estar concentradas en un ala. Nuestros clientes querían que la nueva galería (The Ellen Johnson Gallery of Modern Art) fuera una habitación lo bastante neutra en su carácter para ser el marco apropiado de exhibiciones itinerantes, y lo bastante general en su forma para poder adaptarse a exposiciones variadas y cambiantes. Sin embargo, les disgustaba la pura caja negra, tan popular en la actualidad. La caja negra—sin luz natural y con un sistema universal de luz artificial en el techo, sin carácter arquitectónico y con un sistema universal de paneles flotantes para articular el espacio—, responde a las necesidades de una absoluta flexibilidad del espacio y de la iluminación. Es la forma teatral de exponer objetos de arte; el museo pasa a ser el escenario y la exhibición el decorado. Nosotros queríamos una galería tradicional, con luz natural y con carácter arquitectónico continuo y particular; una habitación en vez de un decorado, un sentido del lugar y del espacio. Claro está que unas metas contradictorias como la neutralidad y la flexibilidad, el carácter y la luz natural, son imposibles de alcanzar en una galería de arte sin hacer concesiones que conlleven a un diseño impuro.

Para satisfacer las metas de neutralidad y flexibilidad empleamos los sistemas y los materiales actuales y cotidianos para realizar el interior de una galería de arte: luz de carril, aun-



7. *Finney Memorial Chapel, 1907-8*



8. *Allen Memorial Art Museum, 1915-17*



9. *El museo desde el Norte*

que sobre un techo de escayola en lugar de utilizar una trama atrevida; paneles flexibles para exposición y articulación espacial (dejando su construcción futura a los encargados del Museo); suelo de roble; paredes de yeso reforzado con madera contrachapada por razones de economía y de facilidad en la reparación, pintura y sustitución, y rodapiés planos con espacio de separación suficiente para acomodar enchufes, ventiladores y elementos del sistema de seguridad.

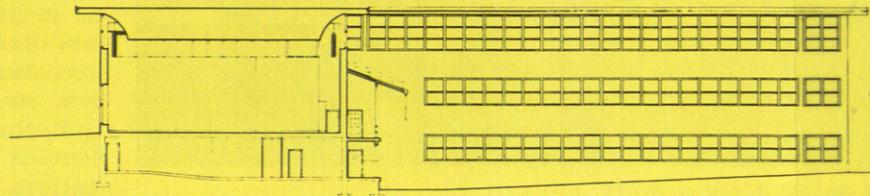
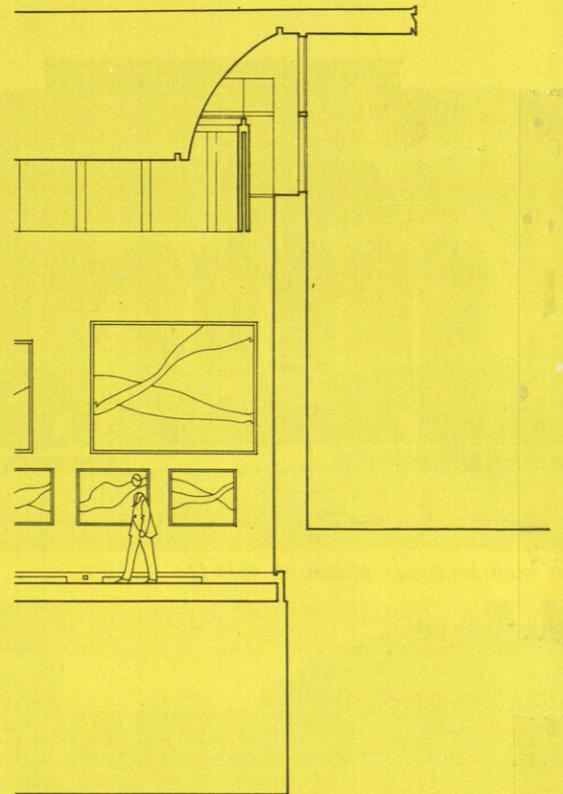
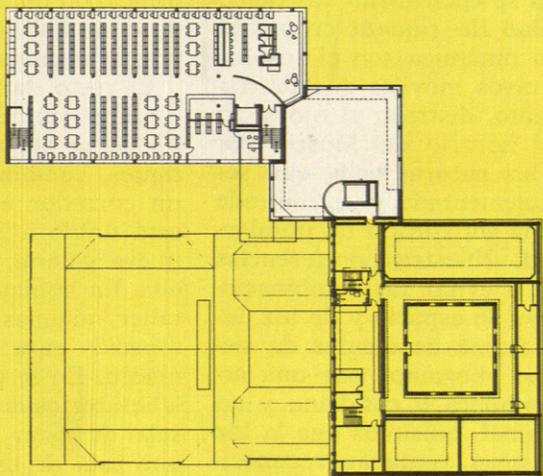
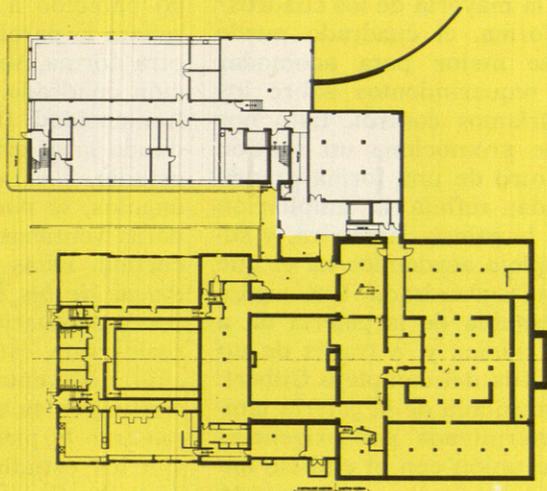
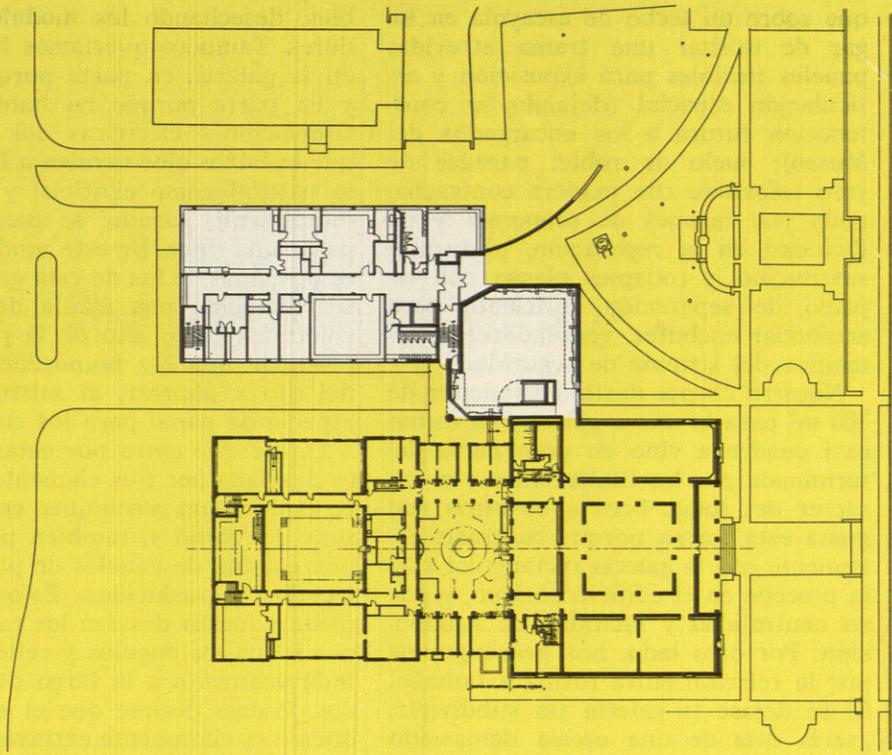
Nuestro cliente destinó alrededor de 300 m<sup>2</sup> para la nueva galería; su forma casi cuadrada vino en gran parte determinada por las limitaciones y el carácter del solar. Pero a nosotros nos gusta esta forma porque contrasta felizmente con la galería rectangular que la precede en el edificio antiguo, y por su neutralidad y facilidad de subdivisión. Por otro lado, nos preocupamos por la relación entre forma y tamaño. Si se dejase la galería sin subdividir, ¿sería ésta de una escala demasiado grande para la mayoría de los cuadros? De alguna forma, el cuadrado puede distorsionarse mejor para acomodar los futuros requerimientos sobre los que no tendríamos control. Esto nos gusta porque promueve un sentido de escala dentro de una forma grande y generalizada; refleja la ampliación asimétrica a la galería simétrica, y sugiere el complejo académico en el que la galería está encuadrada. Una ventana en una esquina de la galería da a una columna jónica y, a través de un eje, a la rosaleda del complejo Gilbert.

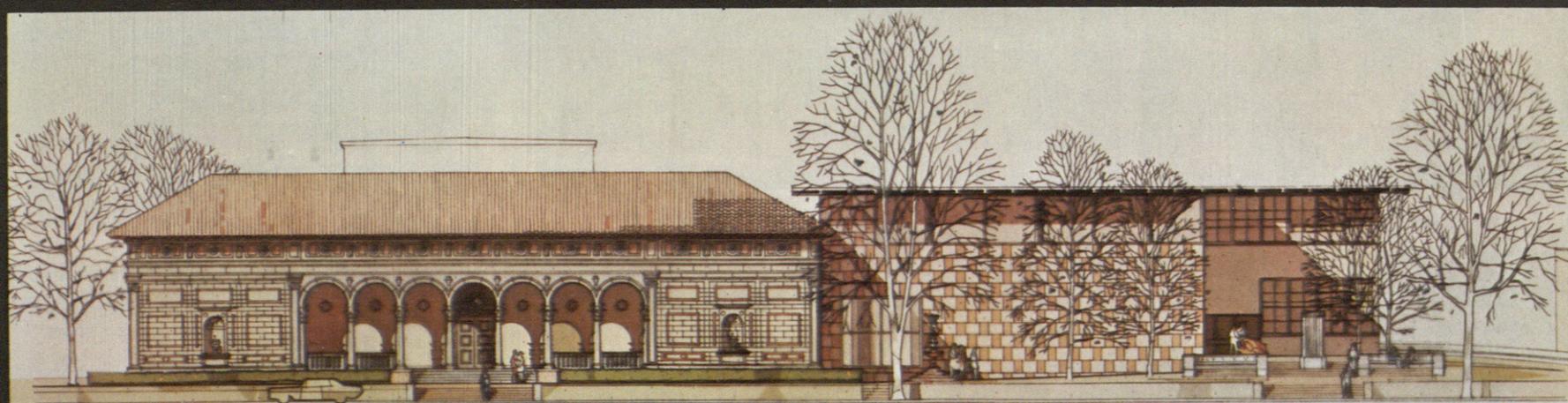
La altura inusitada de la galería también está determinada por exigencias externas a su unión con el edificio antiguo. La sección de la galería surgió principalmente por las necesidades de luz natural. Dentro de las ventajas de la luz natural se encuentran sus defectos: su calidad de riqueza cromática y la variedad dinámica son el resultado de unos rayos móviles que destruyen el pigmento, distraen el ojo y no se ajustan al horario del Museo. Por lo tanto, la luz natural tenía que ser indirecta, suplementada y equilibrada por un sistema sofisticado de iluminación artificial. Nuestras preferencias se inclinaban a evitar las combinaciones dramáticas de espacio y de luz, lucernarios en forma de dientes de sierra, etc. Como abogamos por una arquitectura simbólica y cotidiana y no heroica y original, quisimos que la luz entrara por unas ventanas reconoci-

bles, desechando los módulos innovadores. Tampoco queríamos lucernarios en la galería, en parte porque gotean y en parte porque ha habido tantas simulaciones eléctricas del lucernario que nuestros ojos tienden a interpretar lo natural como artificial y el efecto, difícilmente ganado, se pierde de no pasar una nube. De este modo, la fuente principal de luz de esta galería sería sencillamente una franja de ventanas colocadas en lo alto de la pared para producir una luz homogénea al nivel del ojo y ahorrar, al mismo tiempo, espacio de pared para los cuadros.

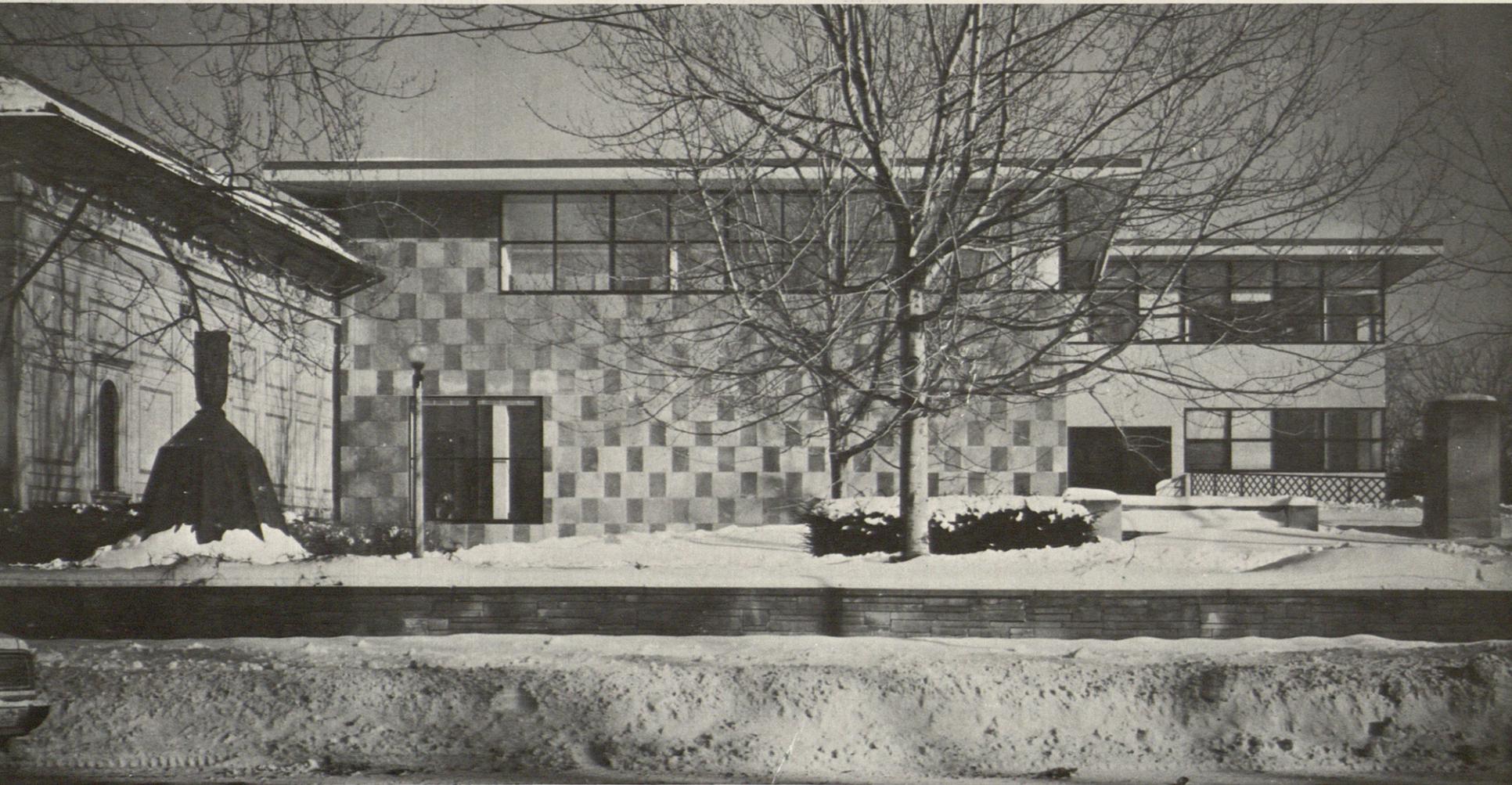
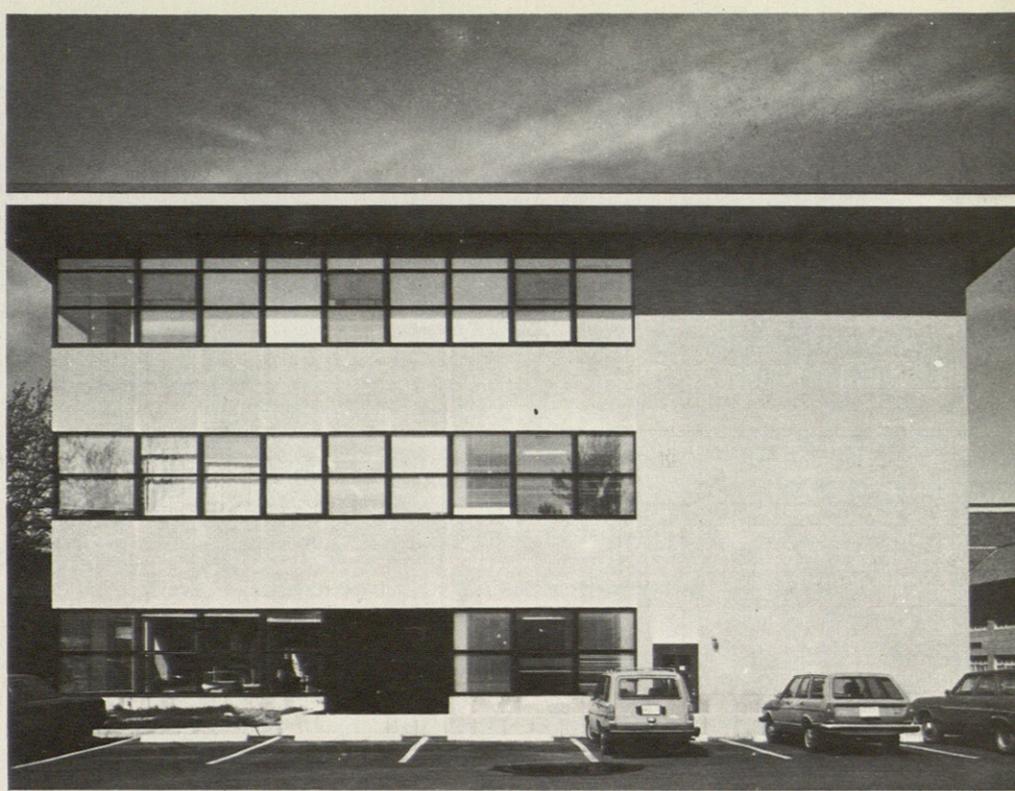
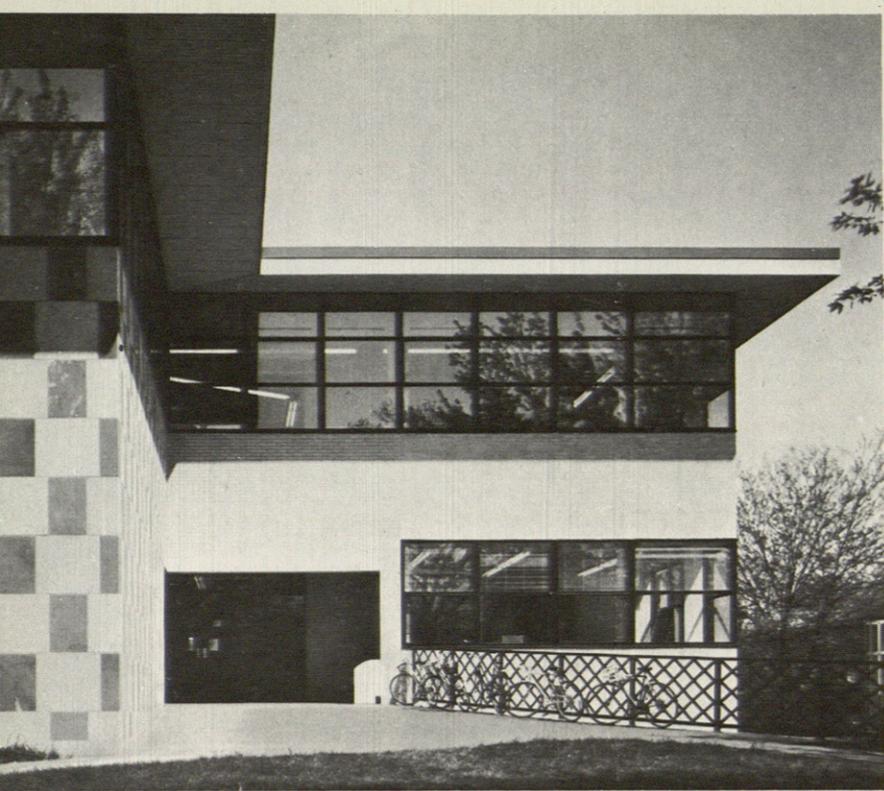
La luz que entra por estas ventanas es desviada por tres elementos: un alero exterior, un retranqueo en la estructura del techo y, también por dentro, una cortina de paneles de plexiglás solapados y traslúcidos. Estos tres elementos juntos desvían los rayos de sol por todos los ángulos y reflejan la luz indirectamente a lo largo de las paredes. Podría decirse que el efecto producido es claramente extravagante —algo parecido a un halo traslúcido que separa la pared del techo en lo que, de otra forma, sería una sencilla habitación cuadrada. Pero el misterio de la luminosidad flotante se evapora allí donde la galería se une al museo y al estudio, y es allí donde, desde ciertos ángulos, se puede distinguir las verdaderas ventanas y el alero detrás de la cortina. Estas miradas acechantes por detrás de los bastidores orientan, desde un santuario de arte, hacia mundos reales que están fuera. Como excepción, dos ventanas al nivel del ojo interrumpen su experiencia estética para mostrar la plaza Tappan por el oeste, y a los estudiantes que pasan por el noroeste. Con esta combinación de efectos sencillos y extravagantes hemos tratado de crear una habitación arquitectónica, no un salón de Pietro da Cortona en el Palacio Pitti, pero tampoco la trama mecanicista de la caja negra.

El resto de las nuevas dependencias están en un edificio de tres plantas de forma rectangular, con salientes constantes, ventanas en franja continua y un corredor en el centro. El edificio está unido a la parte posterior de la nueva galería, pero no tiene acceso a ella. En la planta baja hay estudios, un taller, algunas dependencias del ICA, espacios para equipos mecánicos y almacén. En la primera planta están los laboratorios del ICA y sus oficinas, una sala de estar para los estudiantes y una sala de estudio. En el piso supe-





WEST ELEVATION  
ADDITION AND RENOVATION ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM  
ODEAN COLLEGE  
VENTURI AND RAYNE ARCHITECTS JAN. 25, 1974



rior y rodeada de ventanas, está la biblioteca. Elegimos una estructura convencional tipo almacén debido a su simplicidad, economía, flexibilidad y adaptación a una multitud de usos. Pero también por su carácter: a los artistas les gusta trabajar en un lugar sencillo. Los estudios tradicionales son desvanes o almacenes reformados: un ático, un garage o una fábrica, nunca una obra de arte de un arquitecto por lo competitiva que resultaría. O dicho con otras palabras, una extravagancia de otro artista. Además, los científicos del ICA necesitan para sus laboratorios de la escala y de la flexibilidad de un desván o de un almacén.

Desde el exterior, la ampliación tiene forma de caja con superficies planas de varios materiales, algunos con diseños diferentes. Según líneas perpendiculares, el edificio en planta se encuentra desplazado hacia atrás en relación con los edificios antiguos. Tiene una franja asimétrica de ventanas, un gran alero y está unido directamente al viejo edificio sin otro eslabón que le conecte. Esta forma general se adapta a las necesidades de la galería y de las dependencias posteriores. Sus superficies planas se armonizan con las proporciones sencillas y con el bajorrelieve de la ornamentación quattrocentista realizadas por Gilbert. Por otra parte, las superficies del ala nueva, que son casi totalmente planas, aparecen recesivas en el contexto del profundo pasaje de entrada con arcadas que se encuentra en el centro de la fachada del Museo.

El granito rosa y la piedra caliza rosa de la nueva fachada son análogos en color, pero contrastan en el diseño general con los paneles policromos, pero jerárquicos, y con los salientes ordenados del antiguo edificio; nuestra fachada ni siquiera tiene una base arquitectónica. En relación con estas texturas, colores y dibujos, pensamos en un estandarte medieval colgando de un balcón renacentista durante el palio. La parte posterior de la ampliación es de ladrillo ocre, apropiado para un edificio tipo almacén, y del mismo color del ladrillo del auditorio de al lado. Este material sencillo se ve en la parte delantera, encima del último retranqueo, y contrasta con los materiales extravagantes y con el diseño de la galería.

Los retranqueos en planta entre el edificio original, la galería y el almacén, diferencian ambos edificios, permiten una entrada delantera al alma-

cén, admiten luz natural al final de su corredor, disminuyen el volumen de la gran adición con respecto al antiguo Museo, suavizan el efecto de dualidad entre antiguo y nuevo, y conserva el máximo posible de césped y de árboles. Sin embargo, mantuvimos la altura de la ampliación constante, con el fin de equilibrar la diversidad existente: rupturas de plantas, cambios de materiales y alturas. (Pero habiendo variado el plano por estas razones y habiendo articulado los desvíos por cambios en materiales, mantuvimos la elevación de lo añadido a una constante para equilibrar esta diversidad.) El solar en pendiente facilitó esto en sección. La franja continua de ventanas y el alero constante son también comunes a la galería y al almacén y mejoran la unidad del conjunto. El gran alero que protege hábilmente las ventanas de la galería da sombra también a las ventanas de la biblioteca del almacén.

En principio, unimos directamente la ampliación al antiguo museo porque funcionaba bien y resultaba mejor que de cualquier otra forma. Al final preferimos meter a la fuerza un nuevo pabellón independiente dentro de un viejo pabellón sin transición —es decir, con una transición a escala de detalle— poniendo una franja vertical plana de granito gris de unos 25 cms. de anchura en el nuevo muro donde se unen los dibujos contrastantes de cada pabellón y reciben las molduras clásicas del antiguo con un ajuste cuidadoso de la altura de la nueva ala y su alero en relación al techo del antiguo. La forma más respetuosa de resolver este problema de transición parecería ser a través de un eslabón bajo y estrecho, quizás con paredes de vidrio, entre el viejo y el nuevo: ni funcionaba bien, ni era bonito. El eslabón ocupaba espacio en el solar pequeño, empujaba la galería hacia el sur, estrechaba la entrada al almacén y disminuía la luz natural al final del corredor del ala del estudio. Hizo muy problemático el acceso al ascensor en la entreplanta del antiguo edificio, parecía demasiado remilgado y disminuía la escala y la unidad del complejo en comparación con el Hall Auditorium. Por último, un eslabón de conexión hacía que la adición pareciera demasiado independiente y, por ello, arquitectónicamente competitiva respecto al antiguo museo.

Mientras que nuestro pabellón es independiente del Museo en cuanto a forma y silueta, se articula hacia el anti-

guo edificio en el plano y en la composición asimétrica de sus ventanas. En verdad existe un eslabón transitorio dentro del nuevo pabellón inscrito en su fachada. La franja de ventanas se detiene cerca del edificio antiguo, y la ventana de abajo, la más cercana, sugiere un eslabón de vidrio. En el interior, aunque la nueva habitación es un inmenso cubo yuxtapuesto inmediatamente encima de la antigua galería, esta ventana de abajo y el bloque del ascensor, sugieren un vestíbulo transitorio.

La escala del nuevo pabellón es generosa como la del edificio de Gilbert, pero contiene alrededor de la entrada, igual que en el de Gilbert, elementos relacionados con el tamaño de la figura humana. Un enrejado de listones de acero en el muro de contención que da a la entrada, y un banco empotrado, son prácticos y añaden un toque al conjunto.

La solución final del diseño de la ampliación encaja con nuestra predilección por la *barraca decorada*, es decir, arquitectura sencilla con adornos extravagantes. El juego entre contrastes y armonías análogas, entre sencillez y extravagancia en los elementos que forman este complejo, encuentra su eco en un juego similar de su simbolismo. Nuestra galería, de forma casi cuadrada, con sus ventanas de franja y su gran alero, recuerda, por fuera, un gimnasio de escuela secundaria de los años 40, pero el dibujo decorativo que lo cubre evoca otras asociaciones más extravagantes. Y el almacén con sus grandes proporciones y sus ventanas rasas es una representación extravagante de un estilo sencillo. Por esta razón, visto desde la parte delantera, nuestro complejo quiere ser una sucesión de formas y símbolos, yuxtapuestos y alejados: un monumento del quattrocento, una barraca decorada y, además, un almacén mejorado.

Como los edificios hechos por Cass Gilbert en Oberlin, nuestra ampliación al Allen Art Building en algunos aspectos es sencilla y en otros extravagante; y es distinto visto por detrás que por delante, y cuando era necesario y apropiado, tratamos de hacerle responder por fuera a las necesidades interiores. Así como Gilbert logró una armonía compleja con un pequeño pueblo del medio oeste, nosotros tratamos, también, de armonizar nuestra arquitectura a su obra maestra, de forma no demasiado obvia.

