

El concepto de ampliación como problema autónomo dentro de la teoría arquitectónica tiene un origen relativamente próximo y ha estado habitualmente englobado dentro de los problemas de restauración e intervención arquitectónica en los monumentos de la antigüedad. Esta relación entre monumento, historia y actitud recuperadora ha dado lugar a toda una teoría intervencionista que tiene en Ruskin, Viollet, Boito, Rogers y otros a sus más cualificados polemistas. La revisión histórica de la arquitectura moderna ha permitido la recuperación del debate y la revalorización de las intervenciones en conjuntos históricos durante los últimos años, tal vez a la búsqueda de una legitimidad y disciplina perdidas en la década de los sesenta. No por ello deja de ser la idea ampliadora un recurso cotidiano para entablar una nueva *querelle* donde se alinean frente a frente defensores de la unidad ideológica de la arquitectura tradicional ante el desmembramiento de la modernidad y estrictos defensores del valor escatológico del enfrentamiento con la tradición en la necesidad de una constante afirmación de progreso y temporalidad.

El problema de la ampliación aparece más violento en el panorama arquitectónico cuanto más evidente se hace que ha desaparecido un mundo en el que la referencia a un ideal arquitectónico era posible, un fin aceptable ante el que todos los desarrollos históricos se iban plegando. Cuando se ampliaba se completaba o, si el ciclo histórico iniciaba su decadencia, se sustituía. Apenas se planteaba la posibilidad de acumular un cuerpo conceptualmente autónomo a un organismo arquitectónico preexistente para formar una unidad. Ejemplos como el palacio Chigi-Odescalchi de Roma iniciado por Bernini (1664) y ampliado por Salvi (1745), la capilla del Venerable Palafox en la catedral de Burgo de Osma, de Ventura Rodríguez (1770), son habituales frente a la singularidad del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada donde Machuca (1527) sustituye e incorpora una pieza al conjunto.

Ampliar, un concepto análogo al de extender o dilatar, es utilizado aquí para analizar edificios en los cuales se opera una cierta reproducción que tiende a la *duplicación*, un crecimiento que hace referencia al problema arquitectónico de crear un

organismo híbrido que contenga una arquitectura preexistente y una arquitectura nueva. La dimensión y escala de la ampliación hacen de ella una cuestión diferente a los de restauración e intervención en el patrimonio aunque puedan tener aspectos comunes, ya que no son ni la recuperación, ni la restitución, ni el salvamento de un patrimonio el móvil principal, sino el crecimiento lo que puede acercarle más a los problemas de la réplica o repetición de objetos y su autonomía, lo cual indefectiblemente nos acerca al problema de la mimesis y del valor de las referencias o modelos.

Si la arquitectura histórica constituye un marco evidente de toda intervención, cuando se presenta la necesidad de ampliar, la arquitectura de las *preexistencias ambientales* ya no es referencia ni ley generadora sino límite. Porque es en el límite entendido en su acepción más general y en el modo en que éste se afirma o se diluye, donde habitualmente los conceptos arquitectónicos demuestran su validez o su crisis y donde se puede percibir de manera más evidente el tipo de diálogo que la nueva arquitectura mantiene con la obra del pasado.

1. Inequivocamente moderno

Es evidente que la arquitectura moderna entabló un pulso consciente con la historia asumiendo el *espíritu de la época*, un concepto de naturaleza efímera que ponía en crisis cualquier modelo perdurable. No iba a existir espacio para el compromiso ni tiempo para el diálogo con la arquitectura histórica. Del pasado se extraían elementos esenciales, conceptos originales y, lo que era mucho más importante, una conciencia determinista de progreso y superación constante que dificultaba extraordinariamente cualquier conexión explícita con formas y figuras que entrañasen vinculaciones con la historia.

En aquel primer momento programático, la actitud era claramente diferencial. La vanguardia no podía exigir menos. Únicamente aquellos arquitectos que siempre se mantuvieron en los márgenes del conflicto entablaron discursos conciliadores. "*Huir de todo lo histórico puede resolver tan pocas cosas como una adopción meramente decorativa de las formas del pasado*", decía Hans Poelzig en 1906 para argumentar seguidamente: "*No podemos prescindir del pasado para resolver los problemas*

Architecture as a limit

The concept of extension as an autonomous problem within architectural theory has a relatively recent origin and has habitually been included among the problems of restoration and architectural intervention in monuments to antiquity. This relationship between monument, history and recovering attitude has given rise to a whole interventionist theory which has its most skilled polemicists in Ruskin, Viollet, Boito, Rogers and others. Historical revision of modern architecture has permitted recovery of the debate and re-evaluation of interventions in historic complexes over the last few years, perhaps in search of a legitimacy

and discipline lost in the decade of the sixties. In spite of this the idea of extension does not cease to be a daily recourse to set up a new *querelle* in which defenders of the ideological unity of traditional architecture compared with the dismemberment of modernity are lined up face to face with strict defenders of the eschatological value of confrontation with tradition in the need for a constant statement of progress and temporality.

The problem of extension appears more violent in the architectural panorama the more evident it becomes that a world has disappeared in which reference to an architectural ideal was possible, an acceptable end which all historical developments had been leading up to. To extend was to complete or, if the historical cycle began its decadence, to replace. The possibility was brought up of accumulating a conceptually autonomous body on to a pre-existing architectural organism to form a unity. Examples such as the Chigi-Odescalchi Palace in Rome begun by Bernini (1644) and extended by Salvi (1745), the Chapel of the Venerable Palafox in the Burgo de Osma

Cathedral by Ventura Rodríguez (1770) are habitual compared with the singularity of the Palace of Carlos V in the Alhambra of Granada where Machuca (1527) replaced and incorporated a part into the whole.

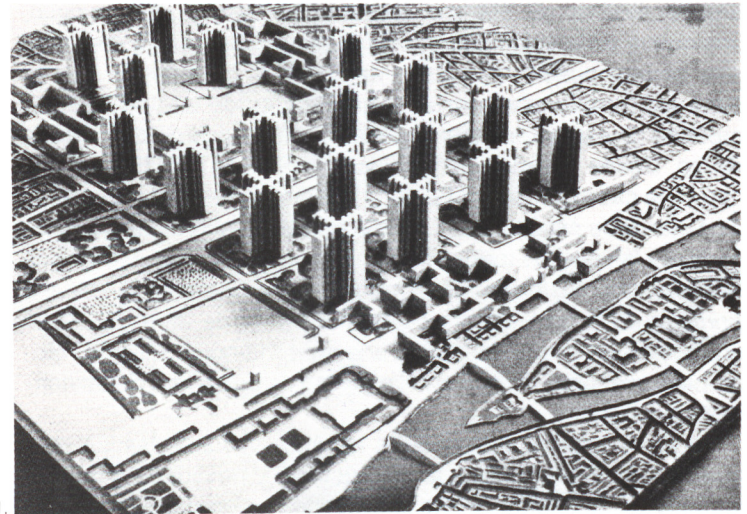
Extending, a concept analogous with that of spreading or dilating, is used here to analyse buildings in which there occurs a certain reproduction tending towards *duplication*, a growth which makes reference to the architectural problem of creating a hybrid organism which contains a pre-existing architecture and a new architecture. The dimension and scale of extension make it a different question from those of restoration and intervention in heritage although they may have common aspects, since neither recovery, nor restitution, nor the salvaging of a heritage is the main motive, but growth which may bring it closer to the problems of replica or repetition of objects and their autonomy, which relentlessly brings us closer to the problem of mimesis and the value of references or models.

If historic architecture constitutes an obvious frame for all intervention when the need to extend arises, the

1. Plan Voisin. Le Corbusier.

2. Ampliación Banco de España. R. Moneo.

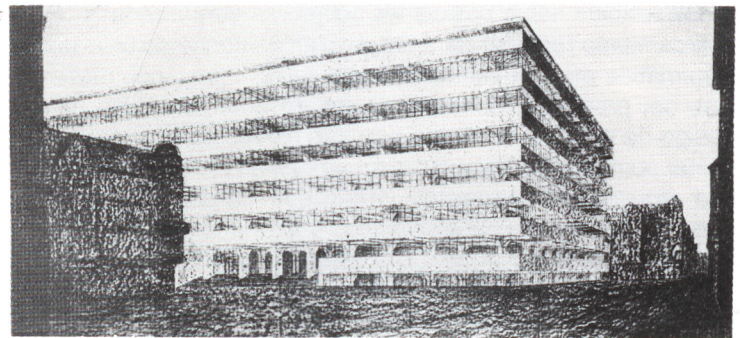
3. Edificio de oficinas en hormigón. M. van der Rohe.



1.



2.



3.

architecture of *environmental pre-existences* is no longer a reference or a generating law, but a limit. Because it is in the limit, understood in its most general sense and in the way in which this is confirmed or diluted, that architectural concepts habitually demonstrate their validity or their crisis, and where the type of dialogue which the new architecture maintains with the work of the past can be perceived in the most obvious way.

1. Unequivocally modern

It is evident that modern architecture set going a conscious pulse with history assuming the *spirit of the age*, a concept of an ephemeral nature which put any lasting model in a crisis. There was not going to be room for compromise or time for dialogue with historic architecture. From the past were extracted essential elements, original concepts and, what was much more important, a determinist consciousness of progress and constant excelling which caused extraordinary difficulties for any explicit connection with forms and figures that involved

links with history.

At that first programmatic moment, the attitude was clearly differential. The vanguard could not demand less. Only those architects who always remained on the edge of the conflict opened up conciliatory discourses. "*Fleeing from everything historic can resolve as few things as a merely decorative adoption of the forms of the past*" said Hans Poelzig in 1906 and went on to argue: "*We cannot disregard the past to solve the architectural problems of our age*".¹ In any case and on principle, a new building should be a sign of the new architecture because it possessed an absolute nucleus of generation which gave it legitimacy in itself, a statute for action which was creating a state of opinion generalized throughout the twenties. From different viewpoints, the Villa Steiner (1910) by Adolf Loos and the Schröder House (1923-24) by Gerrit Rietveld were clear examples of this attitude. The old architecture was subjugated to the new forms with a merely referential role. Rietveld created what was possibly the original monument, the *primitive hut* of objectual architecture through a

building which was really the extension of a Dutch dwelling with traditional references situated at the end of a row of semidetached buildings.

It is not a coincidence that throughout the twenties all the vanguards influenced objectuality and uniqueness of architectural work establishing programmatic linealities between the initial concept and the final expression, which is nothing but hypersensitivity towards subjective positions guaranteed by a rationalist approach to the problems where mathematics were used in the working out of the most intimate relationships of the creative process with the object of endowing the artist with a code of maximum freedom. Theo Van Doesburg in the first point of the sixteen which made up the manifesto *Towards a Neoplastic Architecture* (1924) said that "*the abolition of all concepts with a pre-established form has essential importance for the healthy development of architecture and art in general. Instead of using and imitating former styles as models, the problem of architecture must be raised as completely new*".²

arquitectónicos de nuestra época".¹ En todo y por principio, una nueva edificación debería ser muestra de la nueva arquitectura porque poseía un núcleo absoluto de generación que le daba legitimidad por sí misma, un estatuto de acción que fue creando un estado de opinión generalizado a lo largo de los años veinte. Desde distintas ópticas, la villa Steiner (1910) de Adolf Loos y la casa Schröder (1923-24) de Gerrit Rietveld eran ejemplos claros de esta actitud. La vieja arquitectura quedaba subyugada por las nuevas formas con un papel meramente referencial. Rietveld creó posiblemente el monumento primigenio, la *cabaña primitiva* de la arquitectura objetual a través de un edificio que era realmente la ampliación de una vivienda holandesa de referencia tradicional situada en el extremo de una hilera de edificaciones adosadas.

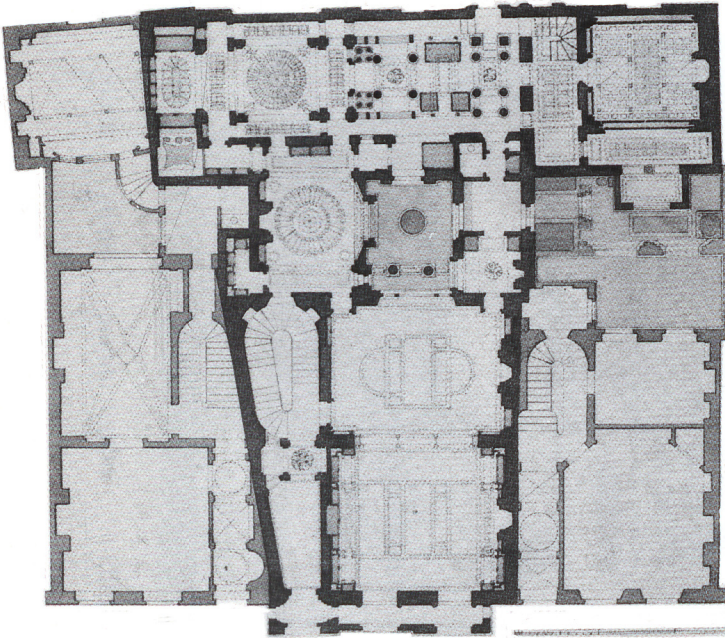
No es casualidad que durante los años veinte todas las vanguardias incidieran sobre la objetualidad y unicidad de la obra arquitectónica estableciendo linealidades programáticas entre el concepto inicial y la expresión final, lo cual no es sino una hipersensibilización hacia posiciones subjetivas garantizadas por un acercamiento racionalista a los problemas donde se utilizaba la matemática en el desentrañamiento de las relaciones más íntimas del proceso creativo al objeto de dotar al artista de un código de máxima libertad. Theo Van Doesburg afirmaba en el primer punto de los dieciséis que componían el manifiesto *Hacia una arquitectura neoplástica* (1924) que "*la abolición de todo concepto de forma preestablecido tiene una importancia esencial para el sano desarrollo de la arquitectura y del arte en general. En vez de utilizar e imitar estilos anteriores como modelos, se debe plantear completamente nuevo el problema de la arquitectura*".²

2. Futuro frente a pasado

El desprecio del historicismo ecléctico anuncia el nacimiento de una nueva sensibilidad que basa su aportación estética en la diferenciación de la historia. La visión moderna, *la nueva visión*, no entendía con la historia otra relación armónica que el contraste que hiciera evidente la veracidad de sus certezas racionalmente asentadas en el discurso de la historia. No era posible la semejanza, cualquier diálogo debía ser una opción dialéctica

de contrarios. Una lucha de la que el tiempo sólo podría ofrecer un vencedor puesto que al calor de un cierto milenarismo era posible afirmar que el ciclo de la arquitectura histórica había periclitado.

La mimesis había sido superada por la transformación de los modelos, lo cual no determina un cambio estilístico sino, como veremos en el caso paradigmático de Asplund, constituye un tránsito desde una actitud globalizadora a otra parcial y fragmentaria que opera más desde el *Kunstwollen* con lo cual se determina el aislamiento de la obra en referencia únicamente al autor y a su actitud. Los movimientos son cada vez más numerosos y personalistas, devotos del deseo particular y nominal de cada *ismo* con búsquedas febriles desde la asunción de ideales comunes no explicitados en una teoría arquitectónica sino en una actitud vital e histórica.



2. Future as opposed to past

The contempt for eclectic historicism announces the birth of a new sensitivity which bases its aesthetic contribution on the differentiation of history. The modern vision, *the new vision*, did not understand with history any harmonious relationship other than the contrast that made obvious the truth of its certainties rationally settled in the course of history. Resemblance was not possible, any dialogue must be a dialectic option of opposites. A struggle in which only time could offer a winner given that in the heat of a certain millenarism it was possible to declare that the cycle of historic architecture had declined.

Mimesis had been overcome by the transformation of the models, which does not determine a stylistic change but, as we can see in the paradigmatic case of Asplund, constitutes a transition from a globalizing attitude to a partial and fragmentary one which operates more from the *Kunstwollen* with which the isolation of the work is determined with reference solely to the author and his attitude. The movements are ever more numerous and

personalist, devoted to the particular nominal desire of each *ism* with feverish searches from the assumption of common ideals not explained in an architectural theory but in a vital historical attitude.

The confidence which bestows moral superiority was changing from a differential attitude to one of incorporation of the modern discourse into historical time. The transition from an exclusive position to a more inclusive one permits the definition of a broad *modern tradition* of the discourse of autonomous form, and the work of Kaufmann with his *Von Ledoux Bis Le Corbusier* (1933) is not irrelevant to this, which really constitutes an internal contradiction for the principal rupturists of the avant-garde, but which is parallel to the establishment of a modern orthodoxy which implicitly supposes an equipotential dialogue with history and which can be exemplified in *The International Style* exhibition and catalogue of the previous year. The will of modern architecture has been ambiguous and full of mistrust with regard to the historical place which corresponds to it. It always wanted to be in confrontation as a method and

when the works of the pioneers created a school, the problems of historicity became obvious when a rupture occurred between mannerists and programmatic.

Without any doubt there exists in the avant-garde a forward-looking aspect and a backward-looking one which gives rise to a certain schizophrenic relationship that varies between love and hate of history, between nostalgia for the distant past and nostalgia for the near future. In this sense the references are obvious of Constructivism to popular Russian architecture, of Le Corbusier to the Mediterranean world, of the Glass Chain to the Islamic world, etc.

In spite of everything, the vanguard is defined as such and that definition is basically negative, acting against something called *academic tradition*. An excluding definition which avoids any respectful dialogue with an environment which is symbolically represented by a mass of grey buildings silhouetted in charcoal as in the design for the concrete office building for Berlin (1923) by Mies Van de Rohe. From this mass emerges the limpid clarity of the new building with its architecture of pure volume, crystalline,

La confianza que otorga una superioridad moral fue pasando de una actitud diferencial a otra de incorporación del discurso moderno al tiempo histórico. El tránsito de una posición exclusiva a otra más inclusiva permite la definición de una amplia *tradición moderna* del discurso de la forma autónoma a la que no es ajeno el trabajo de Kaufmann con su *Von Ledoux Bis Le Corbusier* (1933), lo cual realmente constituye una contradicción interna para los principios rupturistas de la vanguardia, pero que es paralela al asentamiento de una ortodoxia moderna que implícitamente supone un diálogo equipotencial con la historia y que puede ser ejemplificado en la exposición y catálogo *The International Style* del año anterior. La voluntad de la arquitectura moderna ha sido ambigua y llena de desconfianza respecto del lugar histórico que le correspondía. Siempre quiso estar en el enfrentamiento como método y cuando las obras de los pioneros

crearon escuela, los problemas de historicidad se hicieron evidentes al producir una fractura entre manieristas y programáticos.

Sin lugar a dudas existe en la Vanguardia una mirada hacia adelante y una mirada hacia atrás que produce una cierta relación esquizofrénica que se mueve entre el amor y el odio por la historia, entre la nostalgia del pasado lejano y la nostalgia del futuro próximo. En este sentido son evidentes las referencias del Constructivismo a las arquitecturas populares rusas, de Le Corbusier al mundo mediterráneo, de la Cadena de Cristal al mundo islámico, etc.

Pese a todo, la vanguardia se define como tal y esa definición es básicamente negativa, actuar contra algo llamado *tradición académica*. Una definición excluyente que evita cualquier diálogo respetuoso con un entorno que es representado simbólicamente por una masa de edificios grises silueteados a carboncillo como en el proyecto de edificio de oficinas de hormigón para Berlín (1923) de Mies Van der Rohe. De esa masa emerge la limpia claridad del nuevo edificio con su arquitectura del volumen puro, cristalino, eficiente, vital... Esta *apuesta de diferenciación* conoce puntos marginales y fases paralelas. La Vanguardia se aproxima a la ortodoxia señalando muy claramente las diferentes estrategias compositivas que le permiten apropiarse de la historia enfrentándose a ella o produciendo un *collage* expresionista. Es una historia de absorción donde la arquitectura histórica es el marco del contraste como la ciudad de París lo es en el Plan Voisin, la oposición necesaria para poder articular una definición y una presencia equivalente en tanto opone valores dinámicos a otros estáticos, espacio secuencial frente a forma axial, asimetría a frontalidad, volumetría a fachadas, abstracción a figuración, etc.

La arquitectura del Movimiento Moderno se fue definiendo frente a la Historia de un modo análogo al que utilizó en su definición frente a la arquitectura histórica. Una estrategia diferenciadora cuyos valores de oposición han seguido siendo el breviario arquitectónico de una modernidad que siempre ha querido dejar constancia clara de la novedad de su intervención, aunque el manierismo implícito a una temprana codificación del

4. Museo Soane. Planta.

5. Museo Soane. Alzado.



5.

efficient, vital, ...This *differentiation wager* experiences marginal points and parallel phases. The avant-garde approaches orthodoxy indicating very clearly the different compositional strategies which permit it to appropriate history, confronting it or producing an expressionist *collage*. It is a history of absorption in which historic architecture is the frame for contrast as the city of Paris is in the Plan Voisin, the necessary opposition so as to be able to articulate a definition and an equivalent position while opposing dynamic values to static ones, sequential space as opposed to axial form, asymmetry to frontality, volumetry to facades, abstraction to figuration, etc.

The architecture of the Modern Movement was defined as opposed to History in a similar way to that which it used in its definition as opposed to historic architecture. A differentiating strategy whose values of opposition have continued to be the architectural breviary of a modernity which has always wanted to give clear proof of the novelty of its intervention, although the mannerism implicit in an early codification of the modern language abruptly

exhausted the possibilities of development and balanced dialogue with the past. A crisis revealed in the failure of the new city and in the banality of the internationalist repertoire which ended up being crudely situated classical and modern. Throughout the history of Classicism the concept of mimesis has been developing, a concept widely accepted by academic architects by which extension was not a problem of general option or of concept, scarcely of language, since the model was the same for the building and its extension so that development was direct and linear. The reflection on an *exterior reality* which any idea of architectural objectivity argues was not foreign to the neoplatonic tendencies that co-existed with the avant-gardes in the twenties and where the morphological and typological classifications of nature and history defended a purified elementarist aesthetic which did not abandon figuration to the benefit of conceptualism. From these assumptions the connection between tradition and modernity was not so difficult, so that a new escape route was opened up in both directions and it produced the highly

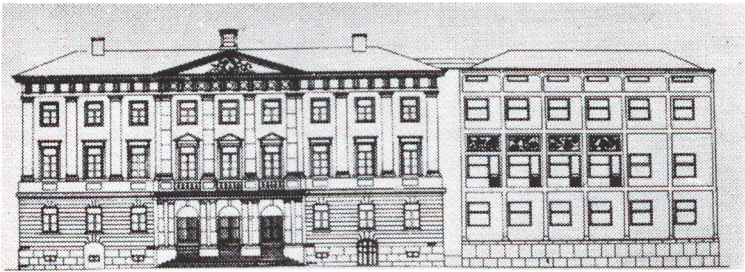
complex panorama which can be observed in the architecture of the thirties, an age systematically obscured by the official hagiographs of the Modern Movement. Within the line influenced by the concept of mimesis it is possible to establish a differentiation between those who approach from postures close to Boullée and those who do so by emphasizing the connection with Durand, more romantic and sublime positions compared with more rationalist and academic ones which always constitute exercises in coherent development of a pre-established language without situating concepts in crisis because the principle of authority comes from the pre-existing building. These attitudes can be singled out in the successive extensions of himself executed by Soane in the Bank of London and in Lincoln's Inn Fields or the Bank of Spain by Adaro and Yarnoz in the exercise recreated by Moneo.

The idea of stylistic replacement and change of image announced by Soane appears with more force throughout Romanticism, a moment at which the questions of language and meaning begin to have a central value which

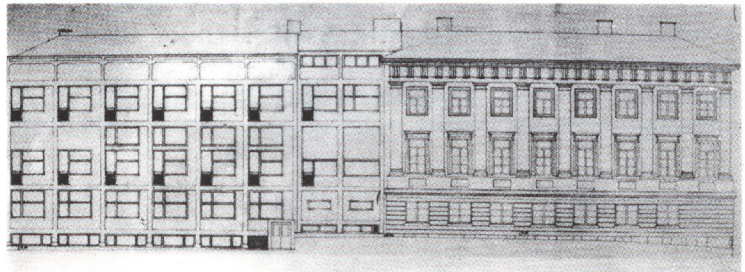
lenguaje moderno agotó repentinamente las posibilidades de desarrollo y diálogo equilibrado con el pasado. Una crisis puesta de manifiesto en el fracaso de la ciudad nueva y en la banalidad del repertorio internacionalista que acabó situándose toscamente entre lo clásico y lo moderno.

A lo largo de la historia del Clasicismo se había ido desarrollando el concepto de mimesis, un concepto ampliamente aceptado por los arquitectos académicos por lo que la ampliación no era un problema de opción general ni de concepto, apenas de lenguaje, ya que el modelo era el mismo para el edificio y su ampliación con lo que el desarrollo era directo y lineal. La reflexión sobre una *realidad exterior* que argumenta cualquier idea de objetividad arquitectónica no era extraña a las tendencias neoplatónicas que convivieron con las vanguardias de los años veinte y donde las clasificaciones morfológicas y tipológicas de naturaleza e historia defendían una estética elementarista y depurada que no abandonaba la figuración en beneficio del conceptualismo. Desde estos presupuestos la conexión entre tradición y modernidad no resultaba tan dificultosa, con lo que se abrió una vía de escape en ambos sentidos y produjo el panorama altamente complejo que se puede observar en la arquitectura de los años treinta, una época sistemáticamente obscurecida por los hagiógrafos oficiales del Movimiento Moderno. Dentro de la línea influenciada por el concepto de mimesis es posible establecer una diferenciación entre quienes se aproximan desde posturas cercanas a Boullée o quienes lo hacen enfatizando la conexión con Durand, posiciones más románticas y sublimes frente a otras más racionalistas y académicas que constituyen siempre ejercicios de desarrollo coherente de un lenguaje preestablecido sin ubicar conceptos en crisis porque el principio de autoridad proviene del edificio preexistente. Estas posturas podrían singularizarse en las sucesivas ampliaciones de sí mismo ejecutadas por Soane en el Banco de Londres y en Lincoln's Inn Fields o del Banco de España de Adaro y Yárnoz en el ejercicio recreado por Moneo.

La idea de sustitución estilística y cambio de imagen anunciada por Soane aparece con más fuerza a lo largo del Romanticismo, momento en que las cuestiones de lenguaje y significado



6.

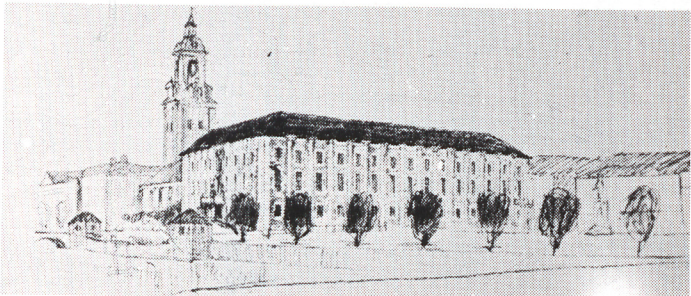


7.

6. Göteborg. Alzado. 1936.

7. Alzado posterior. 1936.

8. Perspectiva.



8.

gives the forms an added clarification and creates the whole Graeco-Gothic polemic of the first part of the 19th Century. However the romantic attitude understood design as a global fact in which neither ideological nor linguistic compromise was possible, something which was maintained in all the national-romantic idealisms of the past century and whose influence is decisive at the dawning of the 20th Century.

3. The reciprocal game

The first wish of modernity born of revolutionary architecture was the transformation of the complex. Asplund in the 1913 competition rejects the concept of mimesis and his proposal was a complete structural and image change of the pre-existing building. Asplund was not in favour of *extending* but of radically transforming the existing building. This attitude was now really modern, an attack in *national-romantic* code on the hieratic neoclassical frontality of the Tessin and Carlsberg Town Hall, in the sense of the transformations effected whenever it was a

matter of extending a building: subversion of the previous one and redefinition of the resulting new organism. Thus Gothic cathedrals were extended on to Roman ones, Baroque on to Renaissance, etc. There is a first devotion for confrontation with the real conditions of the object which is the inheritor of the tradition of Ruskin, Pugin and the structuralism of Violletle-Duc. The laws were no longer dictated by the model, but reference to the model was, in all cases, detached from the specific historical object.

In the modern course of extension the appearance of recourse to very simplistic outlines was inevitable: everything was summarized in resemblance or contrast. The first road was interpretation of lines of internal coherence in history which had something to do with the determination of typologies appropriate to the problem of adding to an ancient building. An eclectic position which abandoned the problem of the concept to concentrate on the suitability of the language and the solving of the compositional problems. The second was determined by the conviction that all previous history was a continual play

of harmonies in dialectic contrast (Classical versus Romantic, Renaissance versus Baroque, etc.) and the proud resistance of the positions conquered with difficulty, a line in which the avant-garde fully influenced.

The lack of dialogue between the old and the new was gradually harmonized until it discovered the charm of co-existence. At first the wish was to ignore the pre-existing, afterwards to modify it and later to confront it with the consciousness that without it all negative definition lacked meaning so as to be, in a certain way, a means of taking advantage of the symbolic referential values which traditional architecture possesses, in the appropriation of a certain *status* of social and historical legitimacy. This transition is more obvious starting from the moment when a generalized change came about towards traditionalist positions in all European and American architecture. There is a time at which the desire for comparison is realized although discreetly and the ghost of history superimposes the defeats of belligerent modernity in the Switzerland of the Palace of Nations (1929), the USSR of the Palace of the

comienzan a tener un valor central que da a las formas una calificación añadida y crea toda la polémica greco-gótica de la primera parte del siglo XIX. No obstante la actitud romántica entendía el proyecto como un hecho global donde no era posible el compromiso ideológico ni lingüístico, algo que se mantuvo en todos los idealismos nacional-románticos o clásico-románticos del siglo pasado y cuya influencia es decisiva en los albores del siglo XX.

3. El juego recíproco

La primera voluntad de la modernidad nacida de la arquitectura revolucionaria era la transformación del conjunto. Asplund en el concurso de 1913 rechaza el concepto de mimesis y su propuesta era un completo cambio estructural y de imagen del edificio preexistente. Asplund no era partidario de *ampliar* sino de transformar radicalmente el edificio existente. Esta actitud era ya realmente moderna, un atentado en clave *nacional-romántica* contra la frontalidad hierática y neoclásica del ayuntamiento de Tessin y Carlberg, en el sentido de las transformaciones efectuadas siempre que se planteaba ampliar un edificio: Subversión

del anterior y redefinición del nuevo organismo resultante. Así se ampliaron las catedrales góticas sobre las románicas, lo barroco sobre lo renaciente, etc. Hay una primera devoción por el enfrentamiento con las condiciones reales del objeto que es heredera de la tradición de Ruskin, Pugin y del estructuralismo de Viollet-le-Duc. Las leyes ya no estaban dictadas por el modelo, sino que la referencia al modelo era, en todo caso, desligada del objeto histórico concreto.

En el discurso moderno de la ampliación fue inevitable la aparición del recurso a esquemas muy simplistas: Todo se resumía en semejanza o contraste. El primer camino era la interpretación de líneas de coherencia interna en la historia que tenían que ver con la determinación de tipologías adecuadas al problema del añadido a un edificio antiguo. Una posición ecléctica que abandonaba el problema del concepto para concentrarse en la idoneidad del lenguaje y la resolución de los problemas compositivos. El segundo estaba determinado por el convencimiento de que toda la historia anterior era un continuo juego de armonías en contraste dialéctico (Clásico versus Romántico, Renacimiento versus Barroco, etc.) y la resistencia orgullosa de las posiciones difícilmente conquistadas, una línea en la que la Vanguardia incidió plenamente.

La falta de diálogo entre lo viejo y lo nuevo fue matizándose hasta descubrir el encanto de la coexistencia. En un primer momento la voluntad era ignorar lo preexistente, después modificarlo y más tarde enfrentarse con él con la conciencia de que sin él toda la definición negativa carece de sentido para ser, en cierto modo, un medio de aprovecharse de los valores simbólicos y referenciales que la arquitectura tradicional posee, es la apropiación de un cierto *status* de legitimación social e histórica. Este tránsito es más evidente a partir del momento en que se produce un cambio generalizado hacia posiciones tradicionalistas en toda la arquitectura europea y americana. Hay un tiempo en que los deseos de equiparación se realizan aunque discretamente y el fantasma de la historia se superpone a las derrotas de la modernidad beligerante en la Suiza del Palacio de Naciones (1929), la U.R.S.S. del Palacio de los Soviets (1934) o la Francia del Museo de Arte Moderno (1937).



9.

Soviets (1934) and in the France of the Museum of Modern Art (1937).

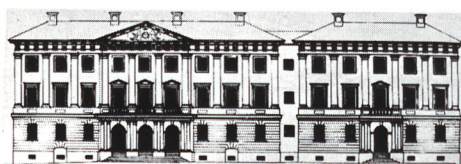
The irruption of modern architecture into the circles of historicity characterized an age of dialogue with the preexistences from a desire yet not abandoned of confirmation compared with them. The said attitude began its decadence with the crisis of the modern consciousness and the recovery of history debate and, what is more important here, the rehabilitation of traditional composition as opposed to modern planning.

Criticism of the notoriety and creativity of the latter has encouraged new discourses on mimesis and praise for the idea of fragmentation, attempting to recover on the one hand the order of a great historical cycle broken by the vanguardist irruption and to exploit, on the other, the partial and syncopated character of the present moment. Under these circumstances the reciprocal game can be abandoned, the dual experience that the problem of extension poses and whose different phases could be exemplified among buildings which constitute a group

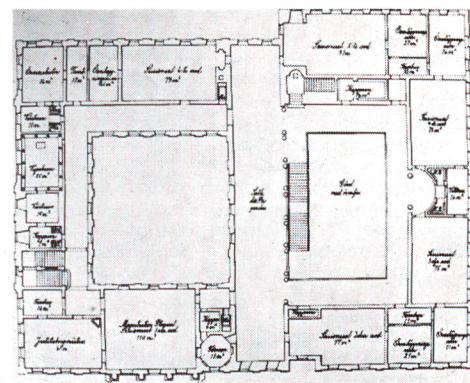
9. Fachada.

10. Alzado. 1925.

11. Planta. 1925.



10.



11.

La irrupción de la arquitectura moderna en los círculos de historicidad caracterizó una época de diálogo con las preexistencias desde un deseo no abandonado de afirmación *frente a* ellas. Dicha actitud ha iniciado su decadencia con la crisis de la conciencia moderna y el debate recuperador de la historia y, lo que resulta más importante aquí, la rehabilitación de la composición tradicional frente a la proyectación moderna.

La crítica de la notoriedad y creatividad de esta última ha alentado nuevos discursos de mimesis y alabanzas a la idea de fragmentación, intentando recuperar por un lado el orden de un gran ciclo histórico quebrado por la irrupción vanguardista y explotar, por otro, el carácter parcial y sincopado del momento presente. En estas circunstancias puede abandonarse el juego recíproco, la experiencia dual que el problema de la ampliación plantea y cuyas diferentes fases podrían ser ejemplarizadas entre edificios que constituyen un grupo sintomático del diálogo específico entre la arquitectura del Movimiento Moderno y la Historia.

La ampliación del Ayuntamiento de Göteborg por Erik Gunnar Asplund (1913-1936), la ampliación de la Galería de Arte de Yale en New Haven por Louis Kahn (1951-53) y la ampliación de la Fundación Hubertus de Amsterdam por Aldo Van Eyck y Theo Bosch (1975-79) son tres edificios donde es posible distinguir actitudes en las que bien se favorece la trasposición de elementos dentro de una coherencia ideológica dominada por el sentido de permanencia, bien se favorece el contraste de elementos que obtienen su legitimidad de un discurso interno fundamentado en la transformación o bien el concepto es capaz de asumir valores de complejidad y contradicción dentro de un entorno cultural dominado por el deseo de completamiento.

4. Superposición

Desde una voluntad transformadora, Asplund emprendió en el Palacio de Justicia de Göteborg todo tipo de estrategias para solventar el conjunto como una totalidad con el antiguo Ayuntamiento,³ porque la idea de unidad (explicación única y unilateral) es connatural al planteamiento moderno derivado de una conciencia ilustrada y una herencia del clasicismo que no es sino la imagen de la modernidad tal como la entendieron los académicos.

Al final de este tránsito, cansado pero lúcido, Asplund produjo una pieza que aglutina significados y que es un ejemplo de aproximación entre la modernidad y la historia. Es una victoria obtenida de una cierta derrota pues Asplund tuvo que admitir la presencia objetual de una pieza histórica una pieza que se preserva porque se desea mantener un pedazo de antigüedad: La actitud preservacionista es realmente similar en su objetualismo a la de quienes entienden cada actuación artística como la creación de una obra de arte aislada frente al relativismo de quienes consideran que el tiempo modifica la visión de las piezas arquitectónicas. Análogamente y parafraseando a Peter Eisenman, puede decirse que el contextualismo es una nostalgia del pasado en tanto el modernismo es una nostalgia del futuro.

La importancia que va adquiriendo el viejo ayuntamiento es mayor con el tiempo, a la vez que el propio Asplund va enriqueciendo su arquitectura de valores objetuales y se va produciendo un ensimismamiento progresivo de las propuestas entre 1918 y 1925, momento en el que las fachadas del nuevo edificio inician su despegue y se van haciendo más autónomas. Se olvida la idea unitaria y globalizadora para pasar al diálogo distante donde cada espacio central (el patio descubierto y el cubierto) tiene su propia ley y significado. El mismo diálogo que establece la biblioteca de Estocolmo (1923-25) con su entorno urbano al interponer basamentos distanciadores que aíslan la pureza del edificio de las condiciones del entorno. Se fuerzan tremendamente las ventanas hacia la plaza del antiguo ala norte para mantener la composición de la fachada y entre el edificio y su ampliación se produce una separación no mantenida en la planta.

Desde aquí el proceso es de vuelta al concepto unitario considerando los valores de la pieza preexistente y de la nueva arquitectura. Unos valores que se reproducen más al interior que al exterior en el proyecto de 1934, al plantear una fachada continua y autónoma a un organismo moderno, esto es diferenciado, que se expresa en continuidad con el edificio existente, una fachada monorrítmica y descompensada por el pórtico de entrada. En 1935 y 1936, la arquitectura latente se expresa con toda su intensidad. Una primera concepción plenamente contrastada da paso al progresivo abandono de los caracteres diferenciales

symptomatic of the specific dialogue between the architecture of the Modern Movement and History.

The extension to the Göteborg Town Hall by Erik Gunnar Asplund (1913-36), the extension to the Yale Art Gallery in New Haven by Louis Kahn (1951-53) and the extension to the Hubertus Foundation in Amsterdam by Aldo Van Eyck and Theo Bosch (1975-79) are three buildings in which it is possible to distinguish attitudes in which either the transposition of elements within an ideological coherence dominated by the sense of permanence is favoured, or the contrast of elements which obtain their legitimacy from an internal discourse founded on transformation, or the concept is capable of assuming values of complexity and contradiction within a cultural environment dominated by the desire for completeness.

4. Superimposition

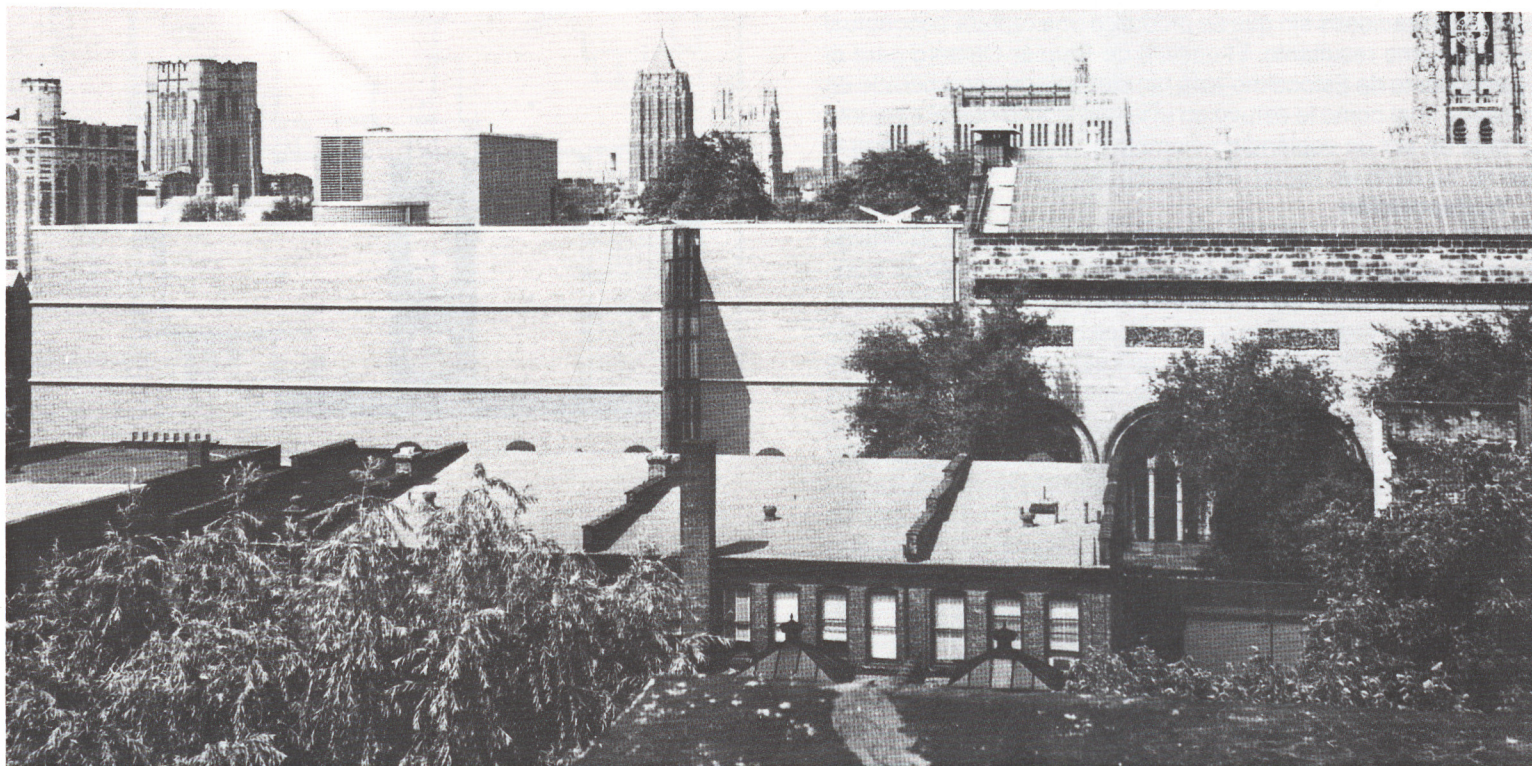
From a will to transform, Asplund undertook in the Göteborg Palace of Justice all types of strategies to resolve the complex as a whole with the ancient Town Hall,³

because the idea of unity (single unilateral explanation) is inherent in the modern exposition derived from an illustrated consciousness and an inheritance of classicism which is no more than the image of modernity as the academics understood it. At the end of this transition, tired but lucid, Asplund produced a part which agglutinates meaning and is an example of an approach between modernity and history. It is a victory obtained from a certain defeat for Asplund had to admit the objectual presence of an historical part, a part which is preserved because it is desired to maintain a part of antiquity: the preservationist attitude is really similar in its objectualism to that of those who understand each artistic performance as the creation of an isolated work of art as opposed to the relativism of those who consider that time modifies the vision of architectural parts. Analogically and paraphrasing Peter Eisenman: it can be said that contextualism is nostalgia for the past insofar as modernism is nostalgia for the future.

The importance which the old town hall acquires is greater as time goes on, at the same that Asplund himself is

enriching his architecture with objectual values and is producing a progressive pensiveness of the proposals between 1918 and 1925, the moment when the facades of the new building began their break away and became more autonomous. The unitary globalizing idea is forgotten to pass on to the distant dialogue in which each central space (the uncovered and covered courtyard) has its own law and meaning. The same dialogue which the Stockholm Library (1923-25) sets up with its urban environment on interposing distancing plinths which isolate the purity of the building from the conditions of its environment. The windows force themselves tremendously towards the square of the ancient north wing to maintain the composition of the facade and between the building and its extension occurs a separation not maintained in the floor plan.

From here the process is a return to the unitary concept considering the values of the pre-existing parts and the new architecture. Values which are reproduced more on the interior than on the exterior in the 1934 design, by



12. Ampliación Universidad de Yale. L. Kahn. Vista nordeste.

para favorecer la convergencia y la aproximación, la tensión compositiva y la conexión espacial y formal. No es posible hoy entender la fachada de Asplund a la plaza Gustav Adolf sin ver el edificio preexistente, del mismo modo que no se entiende el amplio espacio vestibular sin comprender la orientación al patio a través del transparente cuerpo central. En este mismo sentido es importante observar cómo el cuerpo de articulación entre fachadas van desapareciendo entre las variantes de 1920-25 y las de 1935-36.

Asplund llega a un compromiso difícil y realmente magistral porque aún una gran parte de los valores de la nueva arquitectura sin perder la presencia de aquello que constituye el germen del proyecto. Este compromiso se produce por medio de una *superposición* de conceptos arquitectónicos a través de lo que Linazasoro define como *una opción esencializadora y carente de estilo*,⁴ que homogeneiza el proyecto de Asplund con su precedente y que, haciendo una clara distinción temporal, le permite incorporar significados, aunar espacios y conti-

proposing a continuous autonomous facade to a modern organism, this is differentiated, which is expressed in continuity with the existing building, a monorhythmic facade decompensated by the entry portico. In 1935 and 1936, latent architecture is expressed with all its intensity. A fully contrasted first conception gives way to the progressive abandonment of differential characters to favour convergence and approach, compositional tension and spatial and formal connection. It is not possible today to understand Asplund's facade on Gustav Adolf Square without seeing the pre-existing building, in the same way that the broad vestibule space is not understood without comprehending the orientation to the courtyard through the transparent central body. In the same sense it is important to observe how the body of articulation between facades gradually disappears between the 1920-25 and the 1935-36 variants.

Asplund reaches a difficult and really masterly compromise because he unites a large part of the values of the new architecture without losing the presence of that which

constitutes the germ of the design. This compromise occurs by means of *superimposition* of architectural concepts through what Linazasoro defines as *an essentializing operation lacking style*,⁴ which homogenizes Asplund's design with the preceding one and which, making a clear temporal distinction, permits it to incorporate meanings, join spaces and continue organizations without a conceptual rupture of the resulting organism occurring. The building by Ragnar Ötsberg for the Stockholm Town Hall is as fully incorporated into the final design as it was into the initial one, so that the complex does not stop being a splendid example which summarizes all that which has been given the name of *Nordic Classicism*.

5. Juxtaposition

In the case of Louis Kahn acting on the Yale University Art Gallery, the process of approach to the design is not as important as the attitude of shrinking from confrontation with the pre-existing building and, of course, any problem of

composition. Kahn is already at a second stage of what has been described as the *reciprocal game*, a generation later than Asplund in which the architecture of the Modern Movement is not discussed and in which the traditional is taken as being ideologically overcome. It has passed from composition to planning and respect for the architecture of the past is shown more in terms of the concept of permanence than by respect for architectures considered in themselves.

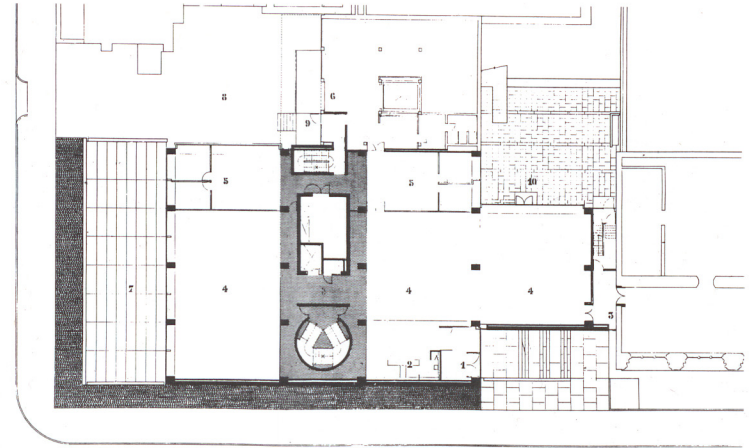
The general law is that of contrast and methodologically the great cultural cycles are resorted to as demonstration of fruitful dialogues between the different conceptions of the past. In the face of the figuration of traditional architecture the abstraction of modernity is raised, an abstraction not only formal but constructive which produces interpretations always reductive of elements of the past such as pilasters, cornices, etc. The architect assumes a distant attitude but one whose final tendency is towards balance, towards harmony of opposites. He acts without modifying the entity of the pre-existing part which is

nuar organizaciones sin que se produzca una ruptura conceptual del organismo resultante. El edificio de Ragnar Otsberg para el Ayuntamiento de Estocolmo está tan plenamente incorporado en el diseño final como lo estuvo en el inicial, con lo que el conjunto no deja de ser un espléndido ejemplo que resume en sí todo lo que se ha dado en llamar *Clasicismo Nórdico*.

5. Yuxtaposición

En el caso de Louis Kahn actuando sobre la Galería de Arte de la Universidad de Yale, no es tan importante el proceso de acercamiento al proyecto como la actitud de rehuir el enfrentamiento con el edificio preexistente y, por supuesto, cualquier problema de composición. Kahn está ya en una segunda etapa de lo que se ha descrito como *juego recíproco*, una generación posterior a Asplund donde la arquitectura del Movimiento Moderno no es discutida y donde lo tradicional se da como ideológicamente superado. Se ha pasado de la composición a la proyectación y el respeto por la arquitectura del pasado se realiza más en función del concepto de permanencia que por el respeto a las arquitecturas consideradas en sí mismas.

La ley general es la del contraste y metodológicamente se recurre a los grandes ciclos culturales como demostración de diálogos fructíferos entre las distintas concepciones del pasado. Frente a la figuración de la arquitectura tradicional se plantea la abstracción de la modernidad, una abstracción no solamente formal sino constructiva que produce interpretaciones siempre reductivas de elementos del pasado tales como basamentos, cornisas, etc. El arquitecto toma una actitud distante pero cuya tendencia final es al equilibrio, a la armonía de los contrarios. Se actúa sin modificar la entidad de lo preexistente que se respeta al máximo, creando un objeto nuevo capaz de dialogar desde un plano de igualdad demostrando que la "monumentalidad", como decía el propio Kahn, "es algo enigmático". Antes bien, se intenta poner en valor lo preexistente controlando la expresión que se concentra en el interior y en puntos donde el enfrentamiento no es posible. Frente a la banalidad de la fachada historiada de McKim, Mead and White, se opone la riqueza interior y escueta presencia del edificio de Kahn que aprovecha para distanciarse del uso controlado de la articulación donde se produce la



13.

13. Yale. L. Kahn. Planta.

14. Yale. Alzado principal.



respected to the utmost, creating a new object capable of dialoguing from a plane of equality demonstrating that *monumentality*, as Kahn himself said, *is something enigmatic*. On the contrary, it is attempted to place a value on the preexisting by controlling the expression which is concentrated in the interior and at points where confrontation is not possible. In the face of the banality of the overornate facade by McKim, Mead and White, is opposed the interior richness and unadorned presence of Kahn's building which takes the opportunity to distance itself from the controlled use of articulation where the entry occurs. The structure which generates serving and served spaces is the law and the origin of the form but all means are used so that this world is interior, so that it does not transcend and enter into figurative competition with the preexisting one, transforming the articulation into the crucial element of the complex.

The contrast between new and ancient is converted into the argument of a whole series of designs, specially American, done during the seventies such as the Boston

Municipal Library (Johnson and Burgee), also on a much more interesting building by McKim, Mead and White this time mimetic of Labrouste, the Washington National Gallery (Pei), the New York Metropolitan Museum (Roche and Dinkeloo), etc., which always considered that there was no room for compromise but for solid-ethereal, technological-artesan, stone-glazed, etc., confrontation, but whose greatest difficulty has been ignorance of the scale of the opposing building and seeking undesirable combat in which the complex always loses. Kahn had the ability to control the tone of the intervention and to avoid the unequal struggle favouring balance, global order.

In this work Kahn now falls back on a private discourse from which he dialogues with the distant past before the impossibility of doing so with the recent past. Consequently he draws away from the current real world to that of metaphysics into what we could define as a radical formalism in which the synchronic value of historical experience which justifies the idea of *juxtaposition* is discovered. He also attempts to overstep the technological

boundaries in order to make construction the means through which the concept is explained and the work is endowed with a hierarchy which establishes a relationship analogous to that worked out between construction and classical architecture.

6. Aggregation

Aldo Van Eyck belongs to a different generation, the third, a generation which long time ago put in crisis the simplifying outlines of the CIAM and the International Style, always from adhesion to modern architecture and to the historical discourse which it represents, an attitude which is singled out in his polemics of the year 1980 in *Lotus* with regard to his article *What Is and Isn't Architecture. A Propos of Rats, Posts and Other Pests (RPP)*.⁵ In this way, he feels distanced from historical architecture, a distance which in reality, is a freedom of action which overcomes the typological paralysses understood as condensed from history and closed references which hinder profound knowledge of architecture as a constant transformation of

entrada. La estructura generadora de espacios sirvientes y servidos es la estructura generadora de espacios sirvientes y servidos es la ley y el origen de la forma pero se utilizan todos los medios para que ese mundo sea interior, para que no trascienda y entre en competencia figurativa con lo preexistente, transformando la articulación en el momento crucial del conjunto.

El contraste entre nuevo y antiguo se convierte en el argumento de toda una serie de proyectos, especialmente norteamericanos, realizados durante los años setenta como la Biblioteca Municipal de Boston (Johnson and Burgee), también sobre un edificio mucho más interesante de Mc Kim, Mead and White esta vez mimético de Labrouste, la Galería Nacional de Washington (Pei), el Metropolitan Museum of Nueva York (Roche and Dinke-loo), etc., que siempre consideraron que no había espacio para el compromiso sino para el enfrentamiento macizo-etéreo, tecnológico-artesano, pétreo-vitrificado, etc., pero cuya mayor dificultad ha sido desconocer la escala del edificio oponente y pretender un combate no deseado del que siempre el conjunto sale vencido. Kahn tuvo la habilidad de controlar el tono de la intervención y evitar la lucha desigual favoreciendo el equilibrio, el orden global.

Kahn se repliega ya en esta obra a un discurso privado desde el que dialoga con el pasado lejano ante la imposibilidad de hacerlo con el cercano. Consecuentemente se aleja del mundo de lo actual y real al de lo metafísico en lo que podríamos definir como un formalismo radical donde se descubre el valor sincrónico de la experiencia histórica que justifica la idea de *yuxtaposición*. Intenta también rebasar las fronteras tecnológicas para hacer la construcción el medio a través del cual se explique el concepto y se dote a la obra de una jerarquía que establezca una relación análoga a la elaborada entre construcción y arquitectura clásica.

6. Agregación

Aldo Van Eyck pertenece a una generación distinta, la tercera, una generación que hace mucho tiempo puso en crisis los esquemas simplificadores de los CIAM y el Estilo Internacional, siempre desde la adhesión a la arquitectura moderna y al discurso histórico que representa, actitud que queda singularizada

en su polémica del año 1980 en Lotus a propósito del artículo *What is and isn't architecture. A propos of Rats, Posts and other Pests (RPP)*.⁵ De este modo, se siente distanciado de la arquitectura histórica, una distancia que, en realidad, es una libertad de acción que supera los anquilosamientos tipológicos entendidos como condensados de historia y referencias cerradas que impiden el conocimiento profundo de la arquitectura como transformación constante de tipos. *"Un edificio no se parece a sus vecinos tratando de evitar su alienación"*, escribe Van Eyck, *"pero deberá estar prevenido. La respuesta a través de la mimesis es pusilánime, de cualquier manera inútil. ¡Esto es por lo que los adictos a la tipología de hoy tienen tal responsabilidad! Aquí extender y convertir forman un proceso combinado. La entrada tiene lugar donde lo nuevo y lo antiguo se encuentran..."*⁶

Los requisitos internos del discurso arquitectónico son la primera ley y la incorporación del programa vital a la nueva arquitectura otra condición. La vida, en el sentido de libertad y posibilidades alternativas, queda reflejada en una arquitectura que huye de todo intento de equiparación, que se hace esencialmente distinta de la histórica. La conexión se produce a través de la propia de la propia evolución de las formas en desarrollo y de la simbiosis funcional que genera relaciones intensas que se transforman en relaciones arquitectónicas. El edificio histórico se respeta mucho menos de lo que lo hace Kahn porque se siente la legitimación de intervenir y abrir el edificio a la *transparencia* de nuevas actividades. Se transforma el edificio preexistente, como Asplund, aunque las claves de la ampliación entroncan con conceptos más genéricos y difusos que los problemas de un lenguaje compositivo.

La primera visión de la casa para madres solteras de la Fundación Hubertus de Aldo Van Eyck y Theo Bosch hace pensar en el conjunto como si nada tuvieran que ver entre sí el edificio y su precedente. Tal vez los materiales, el color y el contraste superficial confundan el primer juicio porque poco a poco se va apreciando cómo el edificio de la Fundación Hubertus entronca con toda naturalidad en el entorno, cómo sin mimetizarse logra producir un cuerpo híbrido adaptado en su conjunto a una nueva situación desde la interrelación de espacios, luces y colores

types. "A building does not look like its neighbours by trying to avoid its alienation", writes Van Eyck, "but it should be warned. Response through mimesis is cowardly, useless in any case. This is what typology addicts of today have so much, responsibility for! Here extending and converting make up a combined process. The entry takes place where the new and the old meet..."⁶

The internal requirements of architectural discourse are the first law and incorporation of the vital programme into the new architecture is another condition. Life, in the sense of freedom and alternative possibilities, is reflected in an architecture which flees from all attempts at comparison, which is essentially different from history. The connection is made through the evolution of the forms under development and the functional symbiosis which generates intense relationships that are transformed into architectural relationships. The historic buildings is much less respected than by Kahn because the legitimacy of intervening is felt and of opening the building to the *transparency* of new activities. The pre-existing building is transformed, as by

Asplund, although the extension codes are linked to more generic and diffuse concepts than the problems of a compositional language.

The first view of the Hubertus Foundation house for solo mothers by Aldo Van Eyck and Theo Bosch makes one think of the complex as if there was nothing in common between the building and its predecessor. Perhaps the materials, the colour and superficial contrast confuse the first judgment because little by little it is appreciated how the Hubertus Foundation building is quite naturally linked to the environment, how without being mimetized it manages to produce a hybrid body adapted as a whole to a new situation in which the interrelation of spaces, windows and colours provoke a vision which overcomes problems of cutaneous language.

Modern architecture is recovering here from a historical double guilt complex since it has gone from violently rejecting history to loving it passionately afterwards. It is raised as a new dialogue, courageous and serene, in which internal values embrace external attitudes. Curiously this

attitude is guaranteed by a Team X architect, criticism from CIAM and multicopied buildings such as that which appears on the right of the Foundation, architecture which does not suggest any dialogue with its environment, where what is proposed is an out of scale object.

It is not results but attitudes which are being analysed here⁷ but in one and the other Van Eyck's building demonstrates a freshness difficult to perceive today in the tormented architectural circles in which the word *aggregation* must be very far away from among the ideologies of action of the momentary, revisionist and fleeting present. The goal of producing architecture fully integrated into the environment which responds in a coherent way to the programme which gives it life opens windows on to the continuity of modern design.

7. Form versus relationship

The three examples analysed establish a varied frame in their connection with the past and with the architecture of preexistences and a different sequence in the development

provocan una visión que supera los problemas de lenguaje cutáneo.

La arquitectura moderna se recupera aquí de un doble complejo de culpabilidad histórico ya que ha pasado de rechazar violentamente la historia a amarla apasionadamente después. Se plantea un nuevo diálogo, valiente y sereno donde los valores internos afianzan actitudes externas. Curiosamente esta actitud viene avalada por un arquitecto del Team X, de la crítica a los CIAM y a los edificios multicopiados como el que aparece a la izquierda de su Fundación, una arquitectura que no plantea ningún diálogo con su entorno, donde lo que se propone es un objeto fuera de escala.

No son resultados sino actitudes los que aquí se están analizando⁷ pero en unos y otras el edificio de Van Eyck demuestra una frescura hoy difícilmente perceptible en los atormentados círculos arquitectónicos donde la palabra *agregación* debe estar muy lejana entre los idearios de la acción del presente momentáneo, revisionista y fugaz. El reto de hacer una arquitectura plenamente integrada en el entorno que responda de modo coherente al programa que la vivifica abre luces a la continuidad del proyecto moderno.

7. Forma versus relación

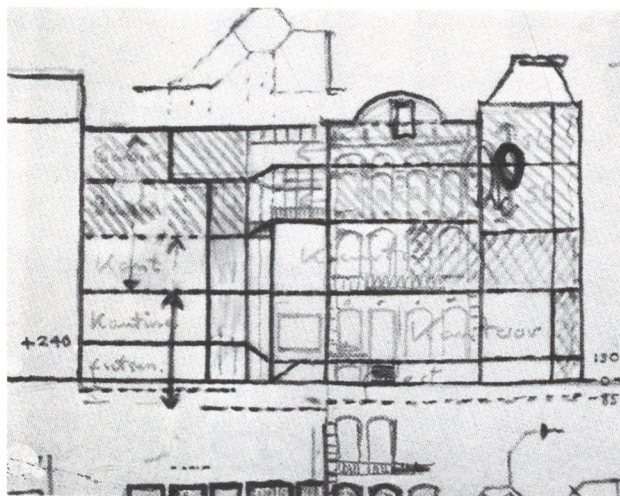
Los tres ejemplos analizados establecen un marco variado en sus conexiones con el pasado y con la arquitectura de las pre-existencias y una distinta secuencia en el desarrollo del problema moderno de la ampliación que podría sintetizarse en la comprensión de las distintas actitudes fundamentadas en lo que podríamos denominar confianza de Asplund en la historia como razón, confianza de Kahn en la historia como discurso permanente y confianza de Van Eyck en la arquitectura como historia.

Al fin, el problema de la ampliación nos lleva a un debate absolutamente pertinente: las posiciones modernas y postmodernas de la ortodoxia están de acuerdo en presentar la arquitectura como un problema objetual, un problema de definición de objetos, objetos dentro de objetos, objetos significantes, ensimismamiento, aislacionismo, palabras... Frente al mundo restrictivo de la forma donde lo siempre nuevo es siempre lo mismo, debe presentarse la relación como alternativa. La organización

tectónica y espacial frente a los problemas de representación que definitivamente acaban siendo de lenguaje y de forma.

Esta es la gran aportación de los edificios aquí analizados y especialmente importante el recuento histórico de estas arquitecturas cuando amenazan invadir las páginas de las revistas ejemplos tan deficientes como la ampliación del Museo Whitney de Graves, la Clore Gallery de Stirling o la Sainsbury Wing de Venturi. Obras en las cuales es imposible distinguir un solo concepto que no posea algo de enfermizo, de relación fraudulenta o de vicio privado.

La arquitectura es con toda probabilidad un problema de límite y por tanto de adecuada relación con aquellos elementos que la condicionan y la vivifican. Relación que no debe significar contextualismo y expresión fragmentaria simplemente porque evita los problemas de representación y objetualismo, ni debe considerar el entendimiento de la arquitectura como una mera cuestión de morfología sino un problema de sintaxis donde la idea de ampliación se convierte instantáneamente en una referencia básica ante las dificultades conceptuales de la arquitectura actual, dificultades que podrían resumirse como la superación de los límites del pasado una vez superados los límites del futuro.



15.

of the modern problem of extension which could be synthesized in the comprehension of the different attitudes based on what we could call Asplund's confidence in history as a reason, Kahn's confidence in history as permanent discourse and Van Eyck's confidence in architecture as history.

In the end, the problem of extension leads us to an absolutely pertinent debate: the modern and postmodern positions of orthodoxy are agreed in presenting architecture as an objectual problem, a problem of definition of objects, objects within objects, significant objects, pensiveness, isolation, words... Compared with the restrictive world of form in which everything new is always the same, relationship should be presented as an alternative. Tectonic and spatial organization as opposed to problems of representation which definitely end up being about language and form.

This is the great contribution by the buildings analysed here and specially important is the historical enumeration of these architectures when such deficient examples as

the extension to the Whitney Museum by Graves, the Clore Gallery by Stirling or the Sainsbury Wing by Venturi threaten to invade the pages of the magazines. Works in which it is impossible to distinguish a single concept which does not have something of sickness, fraudulent relationship or private vice.

Architecture in all probability is a problem of limits and therefore of appropriate relationship with those elements which condition it and bring it to life. A relationship which should not mean contextualism and fragmentary expression simply because it avoids the problems of representation and objectualism, nor should the understanding of architecture be considered as a mere question of morphology but as problem of syntax in which the idea of extension is instantly converted into a basic reference before the conceptual difficulties of present-day architecture, difficulties which could be summarised as the overcoming of the limits of the past once the limits of the present have been overcome.

Miguel Angel Alonso del Val

Notes

1. Hans Poelzig. *The Effervescence of Architecture* in Programmes and Manifestos on the Architecture of the 20th Century. U. Conrads. Ed. Lumen, Barcelona 1973 (1963).

2. Theo Van Doesburg. *Towards a Neoplastic Architecture*. U. Conrads, op. cit.

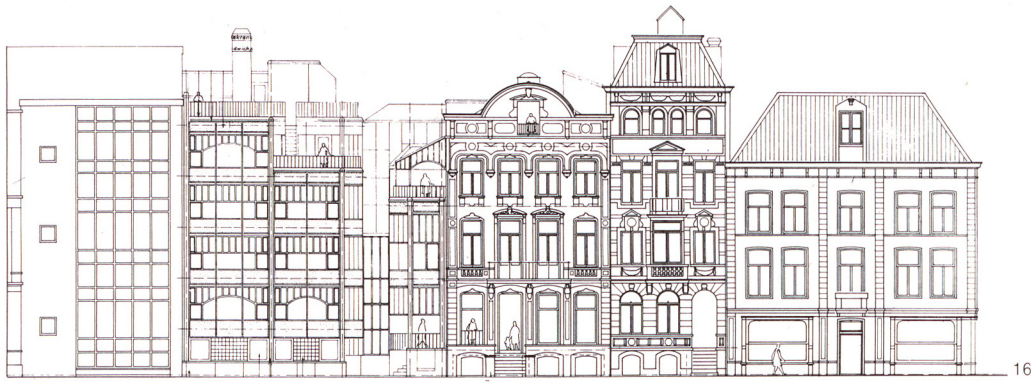
3. The different developments in the building can be analysed through the articles by Bjorn Fredlund *The Goteborg Palace of Justice* in Notebooks No. 157, 1983 (1966) and by J.M. López Peláez *The Extension to the Goteborg Communal Palace: the History of a Building* (in Spanish). In *Arquitectura* No. 229, 1981.

4. José Ignacio Linazasoro. *El Proyecto Clásico en Arquitectura* Gustavo Gili, Barcelona 1981.

5. Article published in *Lotus* No. 28, 1980.

6. Aldo Van Eyck. *Transparency and Colors*, published by D. Lasdun in *Architecture in an Age of Scepticism*. Heinemann, London 1984.

7. On the analysis of the building the article by Francis Strauven *A Place of Reciprocity* in the same number of *Lotus* op. cit. can be consulted.



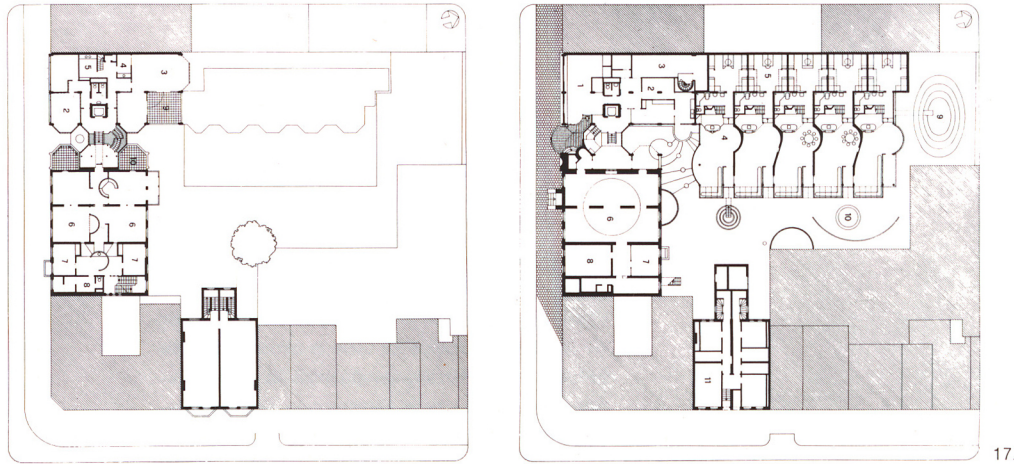
15. Casa de Madres Solteras. Van Eyck. Estudio de sección.

35

16. Alzado.

17. Plantas.

18. Fachada.



17.

NOTAS

1. Hans Poelzig. *Efervescencia de la arquitectura* en Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX. U. Conrads. Ed. Lumen, Barcelona 1973 (1963).

2. Theo Van Doesburg. *Hacia una arquitectura neoplástica*. U. Conrads, op. cit.

3. Los distintos desarrollos del edificio pueden ser analizados a través de los artículos de Björn Fredlund. *El palacio de Justicia de Gotemburgo* en Quaderns nº 157, 1983 (1966) y de J.M. López Peláez *La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg: La historia de un edificio*, en Arquitectura nº 229, 1981.

4. José Ignacio Linazasoro. *El proyecto clásico en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona 1981.

5. Artículo publicado en Lotus nº 28, 1980.

6. Aldo Van Eyck. *Transparency and colors*, publicado por D. Lasdun en *Architecture in an age of scepticism*. Heinemann, London 1984.

7. En el análisis del edificio puede consultarse el artículo de Francis Strauven *A place of reciprocity*, del mismo número de Lotus op. cit.



18.