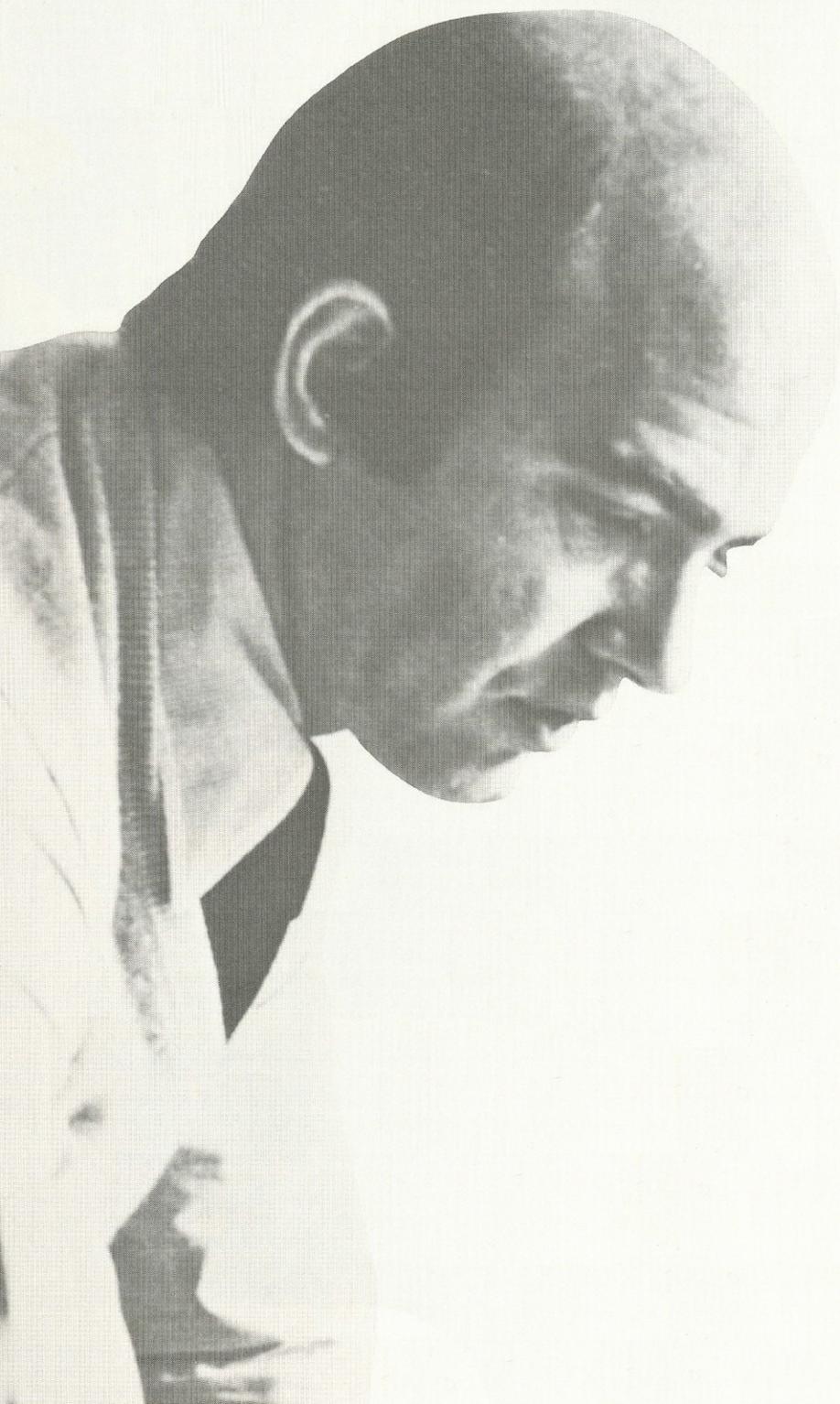
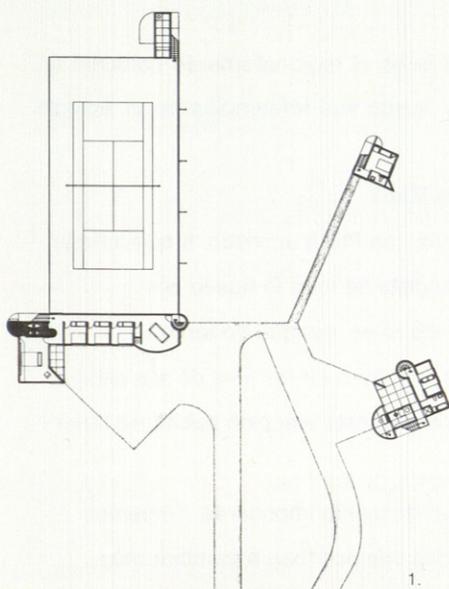


**Entrevista**  
**Charles Gwathmey**





**Arquitectura** ¿Podría usted hablar sobre su formación, sus estudios y primeras influencias?

**GWATHMEY** Estudié en la Universidad de Pennsylvania, donde enseñaba Louis Kahn. Era la época de la llamada Escuela de Philadelphia; Robert Venturi y Bod Geddes daban clase, todos ellos eran discípulos de Kahn. Después marché a Yale donde Paul Rudolph era el director. Fue una experiencia totalmente diferente, porque él invitaba a muchos arquitectos de todo el mundo como profesores. Philadelphia era una escuela muy cerrada y Yale era muy abierta, así que esta combinación resultó muy gratificante.

**Arquitectura** ¿Había una gran influencia de Kahn en la escuela?

**GWATHMEY** Definitivamente todos nosotros sentimos su influencia, porque su ética moderna, la de alguien que entendía realmente la historia de la arquitectura, suponía una interpretación muy clara. Así que pensaba entonces, y pienso ahora que fue un verdadero maestro.

En Yale tuvimos otras influencias. Stirling fue un gran profesor. Esto era lo que Rudolph hacía, buscaba a los jóvenes arquitectos brillantes de la escena internacional y los invitaba a Yale.

Tuve a Stirling como profesor en mi último proyecto antes de hacer la tesis. Era extremadamente provocativo y exigente en el buen sentido, e hice mi mejor proyecto de escuela con él.

**Arquitectura** El libro de los Five Architects tuvo una importancia y gran influencia en los años que siguieron a su publicación. ¿Cuál fue el origen del libro?

**GWATHMEY** Pienso que Peter Eisenman fue muy inteligente. Fue idea suya. Él estaba muy interesado en las publicaciones y quería iniciar un diálogo que era inexistente entonces. Todos nosotros dábamos clase juntos, o habíamos enseñado juntos. Yo estaba en Princeton con Michael Graves y Peter Eisenman. En aquella época todos nosotros habíamos hecho un par de casas. Yo había construido la casa de mis padres y las casas de Bridgehampton, Richard había hecho la Smith House... creo que el único que no había construido era John Hedjuk. Pero la cuestión era que Peter Eisenman fue capaz de identificar nuestra obra. Lo que hizo en realidad fue identificar a los jugadores, y finalmente, por primera vez en América, identificar la diferencia entre los modernos y los historicistas. Los llamados *grises* eran Robertson, Stern, Venturi, Moore. Su obra no era abstracta, no era europea,

A.: Could you talk about your background, your studies and first influences?

G.: I went to the University in Pennsylvania where Louis Kahn was the Master critic. It was the time of what they called the Philadelphia school; Robert Venturi and Bob Geddes were teaching, all disciples of Louis Kahn. Then, I went to Yale where Paul Rudolph was the chairman and that was a totally different experience because he invited all the living international architects as teachers. Philadelphia was a very closed school and Yale was a very open school so the combination was very gratifying.

A.: Was there an important influence of Kahn in the school?

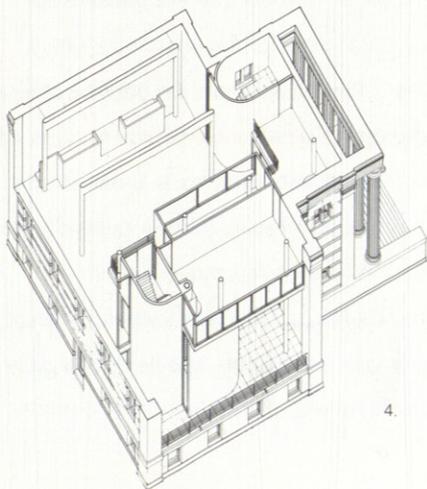


G.: Definetively all of as were influenced by him because his ethic, as a modernist, as someone that understood the history of architecture, was the clearest interpretation. So I believe then and I believe now he was a true teacher.

In Yale we had other influences. I think Stirling was a grear teacher. That is what Rudolph did, he looked around all the bright young architects in the international scene, and brought them to Yale. I had Stirling as a teacher in my last project before I did my thesis. He was extremely provocative, very demanding in the right kind of way and I did my best project ever in school under him.

A.: The Five Architects book represented a strong approach that had a big influence in the following years. What was the origin of that book?

G.: I think Peter Eisenman was very clever. It was his idea. He was most interested in publication and he wanted to initiate a dialogue which was nonexistant at the time. We were all teaching either together, or had taught together. I was teaching with Michael Graves and Peter Eisenman in Princeton. At the time we had all done a couple of houses.



3.

esa era la primera seña de identidad. Más tarde el regionalismo se convirtió en un estilo. Vincent Scully fue su portavoz y buscó sus referencias en el Shingle Style.

**Arquitectura** ¿Estuvo Philip Johnson detrás de la idea del libro?

**GWATHMEY** En aquellos años, todos nosotros conectamos con Philip Johnson, a quien Peter Eisenman descubrió como un gran propagandista de todo lo nuevo, sin importarle si creía en ello o no. Aún hoy en día lo es, aunque no tanto.

**Arquitectura** ¿Eran ustedes conscientes cuando publicaron el libro de los Five de sus raíces comunes europeas puristas y de la influencia que esta elección habría de tener en los próximos años?

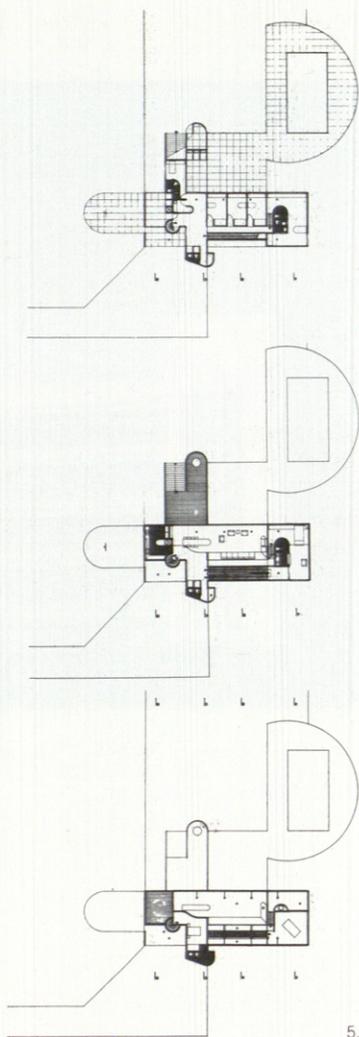
**GWATHMEY** Eramos conscientes de que se trataba de un momento importante. Teníamos que hacer patente nuestra posición porque los tiempos iban a cambiar muy pronto. Peter Eisenman consiguió galvanizarnos porque era interesante para nosotros ser publicados en un libro. Como arquitectos jóvenes nunca habíamos pensado en publicar. En aquellos días nadie hacía un libro y debo decir que yo era muy inocente sobre todo esto.

Todos nosotros admitíamos que nuestras raíces estaban en Europa y en el Estilo Internacional. Creo que éramos incluso dogmáticos en este sentido. Todos fuimos educados en una época en América en la que esa era la ética y ninguno de nosotros tenía ninguna duda en cuanto a proyectar ese tipo de edificios. Realmente no nos lo cuestionábamos. Desde ese punto de vista, si me preguntan mi opinión ahora, quince años después, diría que soy mucho menos dogmático, pero diría que el espíritu es el mismo. Volvería a hacer la casa de mis padres, o Whig Hall.

**Arquitectura** ¿Piensa usted aún que el lenguaje de la arquitectura moderna de los años 20 debe emplearse hoy en día, que tiene un potencial como vía de exploración?

**GWATHMEY** En el desarrollo de la arquitectura moderna ha habido claramente tensiones y elaboraciones. El lenguaje no se congeló como todo el mundo predecía. El Postmodernismo apareció y eliminó la abstracción. Pero la abstracción es un modo de percepción, y pienso que lo que ha sucedido hasta ahora, prueba que es susceptible de ser elaborado, es una extensión del tipo de arquitectura moderna de la que hablábamos en el libro. No pienso que la abstracción haya

4.



3.4. Whig Hall.

5. Cogan House. East Hampton, 1972.

I did my parents house and the houses in Bridgehampton. Richard had built the Smith house... I think the only that had not built was really John Hedjuk... But the real point was that Peter Eisenman was able to identify our work. What he did really in the end was to identify the players and at least for the first time in America to identify the difference between the Modernists and the Historicists. The so called *Greys* were Robertson, Stern, Venturi, Moore...

Their work was not abstract, not European... that was the first identification. The regionalism because *stylistic*. Vincent Scully was their spokesman and be referred back to the Shingle style.

cambiado. Pienso que la abstracción permite especular y obtener por tanto diferentes percepciones y estímulos. El lenguaje base está ahí. No se puede, aunque se intente, negar la historia. Existe una base, que luego uno reinterpreta.

**Arquitectura** Sus obras, al contrario que las de los otros Five Architects parecen mostrar una mayor preocupación por la expresión de los materiales.

**GWATHMEY** Yo era más realista en cuestión de materiales. Pero no pienso que se tratara de un interés en los materiales *per se*, era más bien un análisis de cómo reaccionan los materiales. No es posible abstraer el material, no es posible realmente abstraer un ladrillo en su aspecto físico. No se puede convertir la madera en metal o el metal en piedra. Así que mi único interés está en no negar la realidad del material elegido para construir. El material influye en los detalles, el color, la textura, y tiene una implicación en la idea del edificio. Influye en la escala, y permite diferentes lecturas. Siempre estuve en contra de pintar la madera de blanco. Creo que existen otras maneras de lograr un nivel de abstracción. Es curioso que hoy en día la gente califica a mis edificios de blancos. He hecho sólo tres casas blancas en mi vida y ni siquiera eran muy significativas.

**Arquitectura** Otra característica de su obra ha sido el uso del color, no como mera decoración sino como un modo de explorar la manipulación espacial.

**GWATHMEY** La idea del color se caracteriza para nosotros por añadir no sólo una cierta densidad sino un nivel de elaboración y codificación que refuerza y articula las intersecciones y la jerarquía de los distintos elementos. Color y abstracción son simultáneos. Pienso que nuestra obra es de alguna manera cubista. Existe una línea divisoria entre la representación y la abstracción, y nosotros tratamos de actuar en esa línea.

En mi última casa el color se empleó como estrategia estratificada. Existe claramente una jerarquía entre los muros exteriores primarios y los muros secundarios paralelos al océano. Además hay otra intervención del color perpendicular al océano que establece otra serie de estratos en el otro sentido. De modo que se trata realmente de una trama —volumétrica a un tiempo que en planta y sección— que es explotada a través del color.

## IBM. Edificio de oficinas. Greenboro N.C. 1987

A.: Was Philip Johnson behind the idea of the book?

G.: At the time we all made our connection with Philip Johnson who Peter realized was a phenomenal propagandist for anything new, it did not matter whether he believed it or not. He still is today, though less.

A.: You were conscious when you published the *Five Architects* book of your common European purist references, of the influence that this approach was going to have in the next years?

G.: We realized that was an important moment. We had to state our position because the times were going to change very closely... Peter Eisenman galvanized all of us because it was interesting for us to be in a book. As very young architects we never thought about publishing. In those days nobody made a book and I must say I was very naive about the whole thing.

We all admitted that our roots were back to Europe and the International Style. We appraised the Bauhaus, Le Corbusier and we believed in it. I think we were even dogmatic about it. We all were educated at a time in America where that was the ethic and none of us had any doubt about building that kind of buildings. We really did not question it. From that point of view if you ask me now, fifteen years later, I would say that I am much less dogmatic in terms of having blinders on my eyes but I would say that in spirit I could do it again today. I would still pick my parents house or Whig Hall.

A.: Do you still believe that the modern architectural language of the 20's should be used today and that it has a potential as a way of exploration?

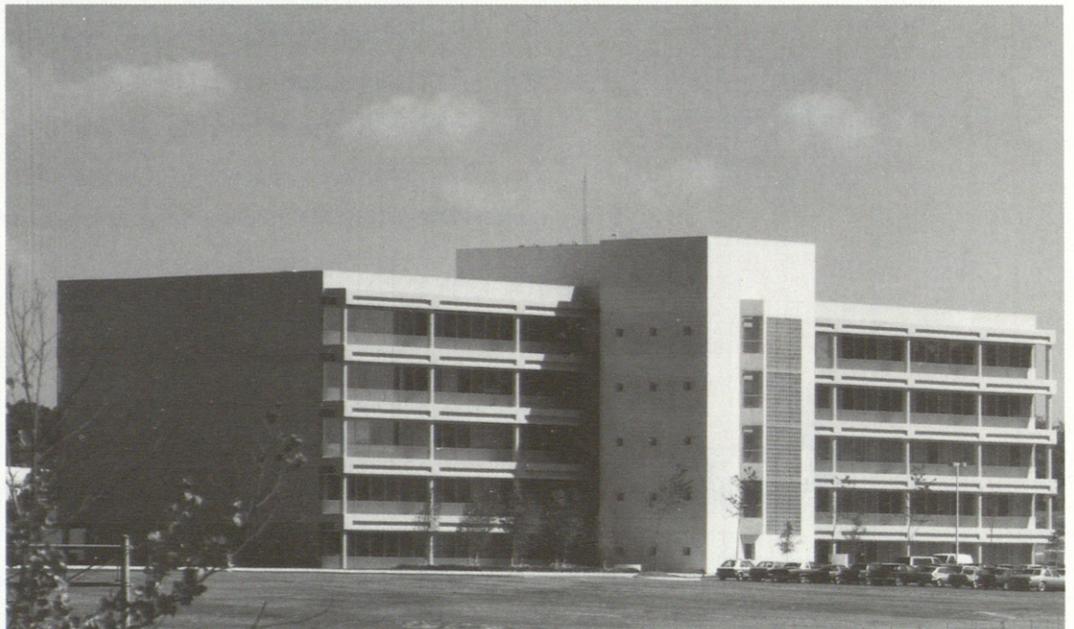
G.: In the development of the modern architectural language there have been clearly tensions and expansions and elaborations. The language did not freeze as everyone predicted.

Postmodernism came about and just eliminated abstraction. But abstraction is a way of perception and I think the things that have happened have just proof that it is elaboratable, there is an extension to the kind of Modernism we were talking about in the book.

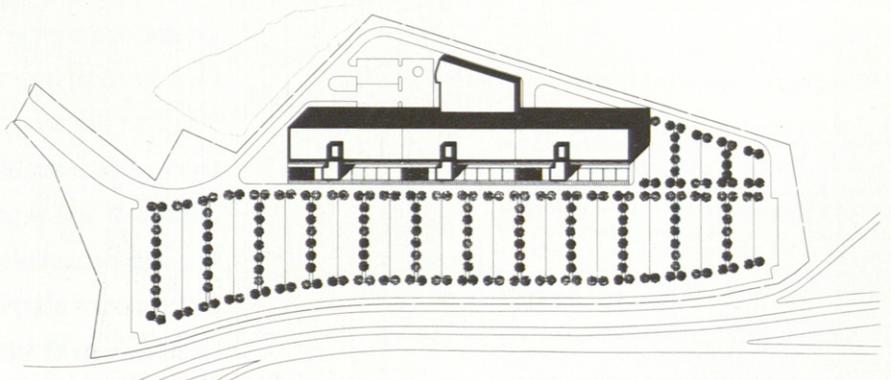
I don't think abstraction has changed. I think abstraction allows one to speculate and to have different perceptions and stimulations. The language basic is still there, I agree. You can not, even though you can try to deny any history of architectural language. I believe that in the end you are coming from a base, and then you reinterpret it.

A.: Your works, unlike the other *Five Architects* seems to be more concerned with the use and expression of the materials.

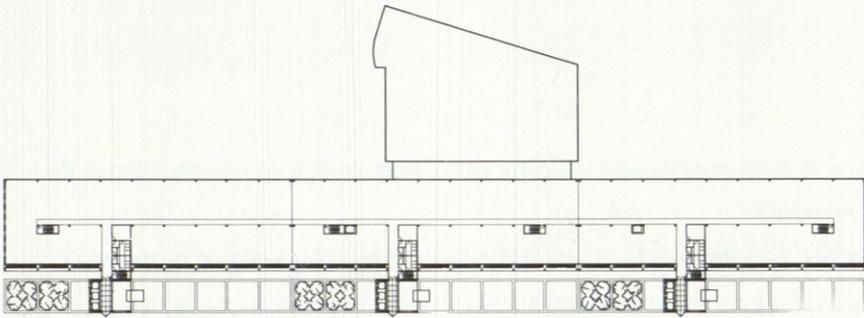
G.: I was more realistic about materials. But I do not think that was an interest in materials per se, it was an analysis of how materials react. You can not really abstract the material, you can not abstract a brick in the physicality of how it is going to respond...



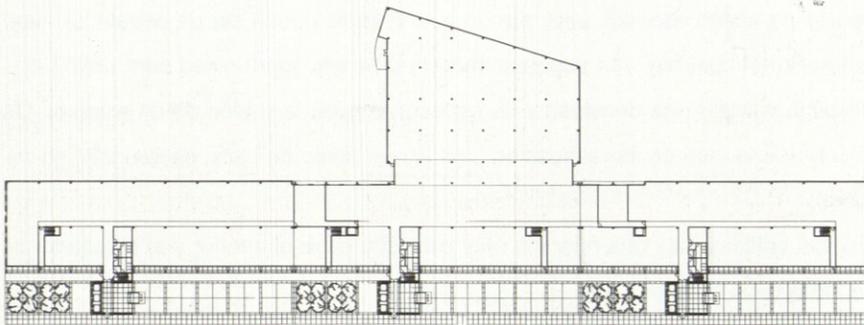
6



9



7.



8.

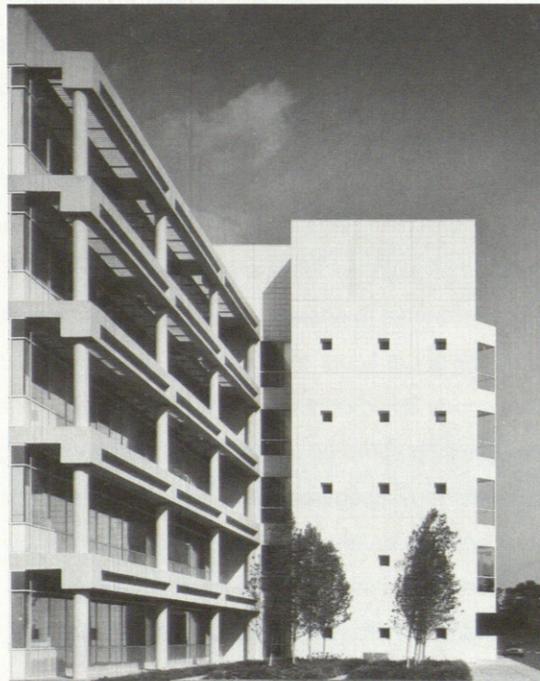
6. Vista general fachada.

7. Planta tipo.

8. Primera planta.

9. Planta general.

10,11. Detalles fachada.



10.



11.



12.

You can not change wood to metal or metal to stone. So my only interest is that you do not deny the reality of the material that you choose to built with. It influences the details, the color, the texture and it has an implication about the idea of the building. It is going to adjust the scale, it is going to have different readings. I was always against painting wood white. I thought there were other ways to achieve a meaning of abstraction. It is funny today people still call my buildings *white*. I have done three white houses in my whole life and there are not even that significant.

**A.:** Another characteristic of your work has been the use of color not just as a decoration but as a way to explore the manipulation of space.

**G.:** The idea of color for us is that, it adds a level of elaboration and coding that can reinforce and make more articulate the intersections and the primaryness and hierarchy of the elements. Color and abstraction are simultaneous. I believe our work is somehow cubist. There is a line between representation and abstraction... And we try very hard to stay on that line. In my last house color is used as a layering strategy. There is clearly a hierarchy paralleling between primary exterior walls and secondary exterior walls that are paralleling the ocean. There is a second intersection of that color perpendicular to the ocean that also sets another layer of primaryness going in the other way. So it is a grid actually, volumetrically as well as in plan and section that is exploited through color.

**A.:** Is this idea of layering a predetermined design method in your projects?

**G.:** I think that ideally it is a primary strategy. I am not saying it works or it can happen everytime depending on what you are able to do with the building. It clearly is a strategy and is always doable in a house. Sometime it is not as doable in an institutional project... There is the idea that Modernism is not skin-deep per se that the wall has not thickness, but there are second and third and fourth opportunities to define space and make density and thickness, or the illusion of thickness. So the idea of layering, from that point of view is essential to my work.

**Arquitectura** ¿La idea de estratificación supone para usted un método predeterminado de proyectar?

**GWATHMEY** Pienso que idealmente es una estrategia primaria. Pero eso no quiere decir que pueda ser utilizada siempre, depende de cada edificio. Es factible en una casa, pero no siempre en proyectos institucionales, por ejemplo. Existe la idea de que la arquitectura moderna debe ser delgada, que los cerramientos y muros no tienen espesor, pero pienso que el vidrio puede ser un estrato, un filtro a través del cual hay una segunda, tercera o cuarta oportunidad para definir el espacio y lograr una densidad y un espesor, o quizá la ilusión de un espesor. De modo que la idea de estratificación, desde ese punto de vista, es esencial en mi obra.

**Arquitectura** En sus edificios hay una relación muy estrecha entre el interior y el resultado de la fachada al exterior.

**GWATHMEY** Yo proyecto en planta y sección simultáneamente, y las fachadas tienden a derivar de la experimentación tridimensional de ambos. Para ser honesto, pienso que es muy difícil proyectar fachadas en sí mismas, en el vacío. Es interesante que en la ampliación del Museo Fogg, la parte más complicada del problema son precisamente las fachadas. Son el resultado del interior, pero este interior es un museo, así que son esencialmente sólidas y lo más difícil ha sido saber cómo manipularlas para conseguir la lectura que nos interesa. Para nosotros las fachadas forman parte de la manipulación tridimensional del espacio. En el caso de la ampliación del Guggenheim, la fachada se basa sobre todo en una trama sobre la que se interviene con las ventanas recortadas, pero la fachada se ve afectada por la figura mucho más dinámica del museo existente.

La fachada es un contrapunto a la condición existente. Siempre que tomamos una decisión sobre un alzado, si no está apoyada por la planta o la sección, nos sentimos muy inseguros, se convierte en decoración, y no llegamos a aprobarla.

**Arquitectura** ¿Los criterios de diseño no debían ser distintos cuando proyecta en la ciudad?

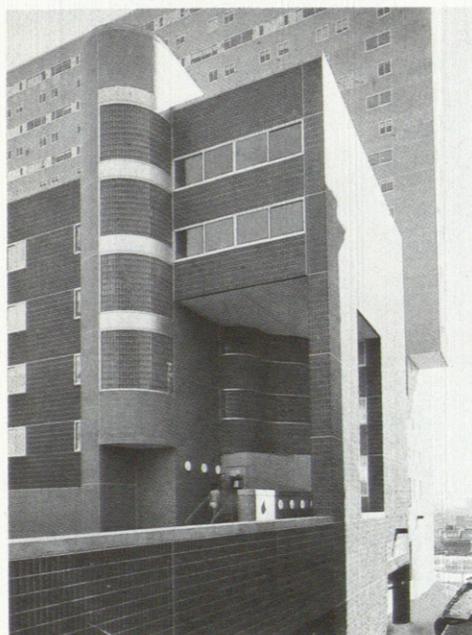
Por ejemplo, en las viviendas de la Universidad de Columbia, las fachadas responden muy literalmente a las condiciones del interior antes que a las condiciones urbanas circundantes.

A.: There is a very close relationship between the interior of your buildings and the result of the façade in the exterior.

G.: I design in section and plan simultaneously and the façades tend to come from the three-dimensional exploration of those two things together. To be honest we find it very difficult just *per se* to design façades in a vacuum. It is interesting that in the Fogg Museum, project, the hardest part of the problem is the façades. They were the result of the inside but the inside is also a museum. So they are primarily solid and just to know how to manipulate it enough to get the kind of readings I am talking about is the most difficult thing. The façades for us are really integrated to the three-dimensional manipulation of space. In the case of the Guggenheim Museum addition, the façade becomes in essence more of a pattern with an intervention in it. The cut windows is an intervention in it, but then it is also been intervened into a much more dynamic figure of the existing museum. The façade is a counterpoint to an existing condition. Everytime we make a decision about a façade, if it is not plan or section supported, we feel very insecure, it becomes decoration and never withstands our test.

12. Cogan House. East Hampton, 1972.

13. Universidad de Columbia. Residencia, 1981.



13.

**GWATHMEY** Pienso que ese proyecto fue una idea que no llegó a desarrollarse totalmente. Es un edificio que si pudiera volver a hacer hoy, me replantearía en sus fachadas en términos de escala desde la distancia. Fue realmente nuestro primer edificio grande, y también el primero en la ciudad.

La fachada consistía esencialmente en una pared y su abstracción era un resultado de la sección y la planta. La idea de hacer un patio y un espacio urbano, manipulado por las escaleras y los pórticos, fue más acertada tanto en el interior del edificio como en su organización, que finalmente en las fachadas. Hoy volvería a tomar la misma organización en planta y sección, y modificaría la fachada de un modo más complejo compositivamente.

**Arquitectura** ¿Su obra no está aún muy ligada a la vieja idea de la forma como resultado de la función?

**GWATHMEY** Yo no pienso que *la forma sigue a la función* esté olvidado. El programa está directamente relacionado con la idea de por qué un edificio es un edificio. No creo que sea posible hacer un edificio *per se*, sin programa. Incluso si no existe función, hay una función. Yo diría que nuestros edificios responden esencialmente a un programa y la manipulación de las formas y su articulación derivan de la función y el lugar. Hay una ética en torno a esto. No se trata de preconcebir una forma y después introducir el programa en ella. Existe una relación entre la forma que se revela por medio de la exploración de la función. No pienso que eso sea negativo. Algunos edificios que vemos hoy, cuya forma estaba predestinada han manifestado su fracaso para admitir un programa y admitir modificaciones.

Este es un problema importante: ¿pueden los edificios sobrevivir a una reforma, y seguir siendo legítimos? Lo más interesante de la historia de la arquitectura hoy en día es por qué ciertos edificios tienen una continuidad, y cuál es la esencia de esa continuidad o por el contrario de su desaparición?

**Arquitectura** Ha mencionado usted un tema en el que ha trabajado de diferentes maneras. Nos referimos a las renovaciones y ampliaciones de edificios. El Whig Hall fue probablemente el más radical y el más brillante formalmente de aquellos proyectos.

## OPEL RESIDENCE, Shelburne Farms, Vermont 1987

A.: Do you think that the design approach should be different when you build in the city? For example the Columbia housing building was very literal in terms of the façade as a result of the inside.

G.: I think that project was an idea that was not really exploited. It is the one building that if I would take today and reevaluate the façade I would do it in terms of scale from a distance. That was our first really large building and also our first urban building. The focus was to make a courtyard and to introvert the idea. The façade became in essence a wall and the abstraction of the façade again was a result of the section and the plan. The idea of making that courtyard and that urban space and having it been manipulated by the stairs and by the arcade... that strategy was more successful inside the building and the way the building was organized than ultimately it appeared in the façade. Today I would take that same organization in plan and section and I could be much more manipulative in the façade and deal with it in a more complex compositional format.

A.: Is not your work still too attached to the old idea of form following function?

G.: I do not think *Form follows function* is forgotten. I think that the program is essential to the whole idea of why a building is a building. I do not think you can have a building *per se* without a program. Even if there is no program, there is a program... I would say that our buildings are responding to the program essentially and the manipulation of form and how things go together are program —and site— derived. There is an ethic about that. There is not a preconception of making a form and then driving the program to it.

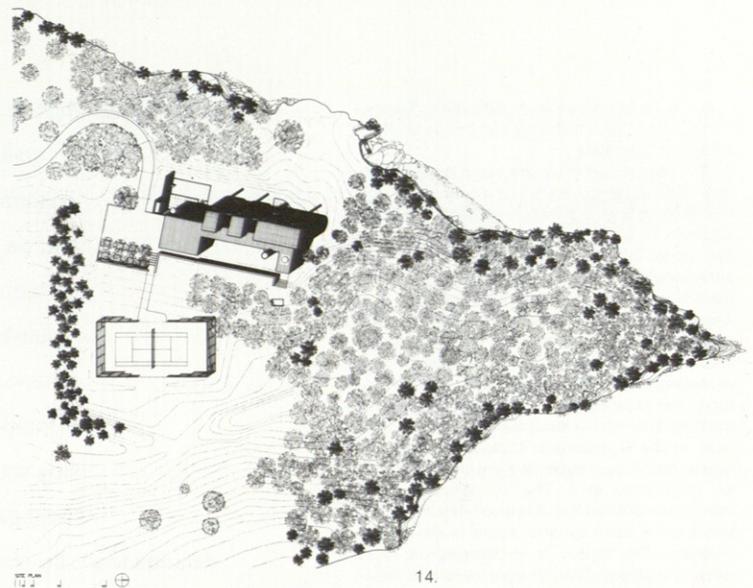
There is a commitment to having the form become revealed through the exploration of the program I do not think that is negative. I think that some buildings that we see that have been predestined about their form suffered from their inability to deal with the program and to deal with change. That is a big issue in buildings: can buildings survive a renovation and still be legitimate? The most interesting thing about the history of architecture right now is why do certain buildings continue and what is the essence of continuity and what is the essence of demolition...

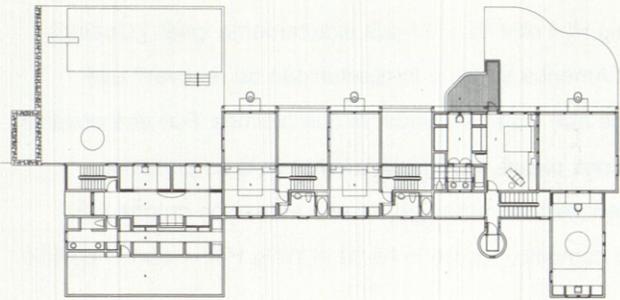
A.: You have mentioned an issue that you have approached several times in different ways. We mean the renovation or extension of a building. Whig Hall was probably the most radical and formally brilliant of those projects.

G.: If I had to do Whig Hall again I would do it exactly the same way. How many buildings in America that are Neoclassic do you get to renovate? The clients had no idea that we were going to do what we did. That was an absolutely unique moment for us. Both of those pieces, the old and the new were primary.

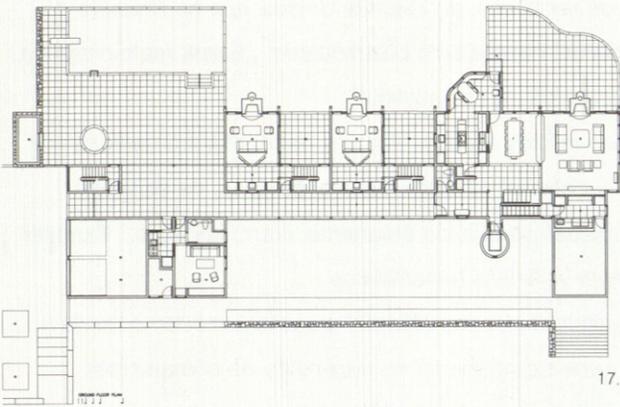
A.: The Guggenheim addition, nevertheless is a much more calmed neutral structure that does not compete with the original building.

G.: I think that the Guggenheim addition in a way is for me as powerful as Whig Hall, in the primary sense of a single form in counterpoint to an existing complexity. I think it is very strong from that point of view.

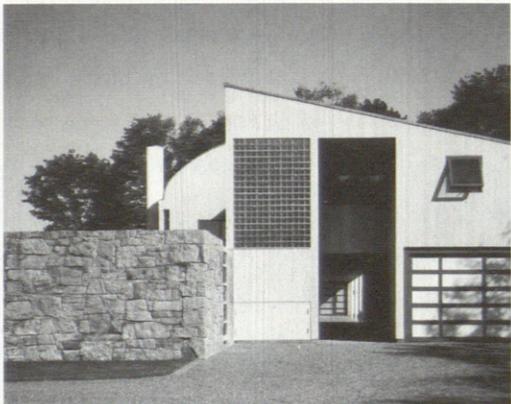




16.



17.



18.

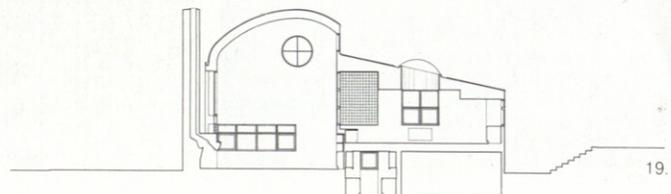
- 14. Planta general.
- 15. Vista. Fachada al agua.
- 16. Planta segunda.
- 17. Planta baja.
- 18. Detalle acceso.
- 19. Secciones.



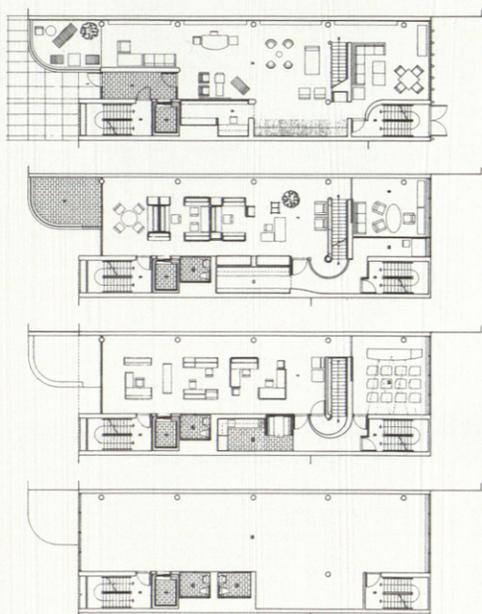
SECTION THRU GUEST UNIT



SECTION THRU ENTRY HALL



19.



20

20,21. Edificio Knoll. Boston, 1980.



21

**GWATHMEY** Si tuviera que hacer Whig Hall otra vez, lo haría exactamente igual. ¿Cuántos edificios neoclásicos en América se tiene la oportunidad de renovar? Los clientes no tenían idea de que íbamos a hacer lo que hicimos. Fue una ocasión única para nosotros, las dos piezas, la antigua y la nueva eran primarias.

**Arquitectura** La ampliación del Guggenheim, sin embargo, es una actuación mucho más calmada, neutra, que no compite —como lo hacía el Whig Hall— con el edificio original.

**GWATHMEY** Creo que la ampliación del Guggenheim es tan potente como la del Whig Hall, en el sentido de que es una forma como contrapunto a una complejidad existente. Pienso que es muy rotunda desde ese punto de vista.

**Arquitectura** Su obra parece ser una de las pocas, en Estados Unidos, que ha resistido de algún modo a la influencia del historicismo postmoderno. ¿Existe realmente una presión por parte de los clientes en ese sentido?

**GWATHMEY** Hay dos aspectos que han influido en esto. Por una parte, nosotros enfocamos nuestra trayectoria clara y conscientemente hacia el proyecto de edificios universitarios porque pensábamos que los programas eran más ricos... También hemos hecho algunas otras viviendas unifamiliares.

Por otra parte, existe de algún modo esa idea del arquitecto *moderno* frente al arquitecto *contextual* y nuestra credibilidad ha dependido de cómo somos capaces de mantener la ética moderna, y creer en ella, y a un tiempo proyectar edificios que sean responsables y que respondan al contexto.

**Arquitectura** ¿Por qué piensa que el historicismo postmoderno se ha extendido tanto en Estados Unidos, más que en Europa y particularmente en España?

**GWATHMEY** Porque aquí tienen historia. Tienen todos los grandes edificios históricos... y el postmodernismo parece una caricatura al lado de ellos. Es distinto en América, donde no tenemos el legado de todos aquellos años, y de aquellas épocas destacadas. En América, el centro de las ciudades ha desaparecido, así que los edificios públicos han desaparecido. Sólo hoy en día, con la reevaluación del centro de las ciudades, están regresando. Pero no pienso que deban parecer caricaturas. Si se vuelve la vista a los edificios públicos que han sido proyectados en los Estados Unidos en los últimos años, es realmente chocante. El museo es la única tipología... ¿Cuántos edificios de juzgados se podrían

A.: Your work seems to be one of the few in America that somehow has resisted the influence of postmodern historicism. Is there really a pressure by the clients in that sense?

G.: There are two things that happened to us. Our office clearly and consciously began to focus in trying to get the opportunity to do University buildings because we thought the programs were richer...

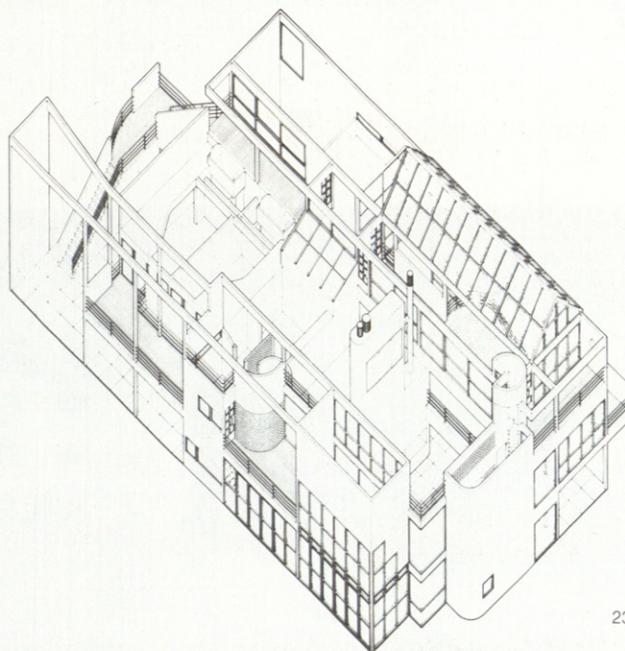
We have also done some more houses... There is also this sense of the *modern architect* versus the *contextual architect*. Our credibility depends on how we are able to having the Modern ethic and believing in it but also designing buildings that are responsible and responsive to the context.

A.: Why do you think that postmodern historicism has become so strong in the United States, much more than in Europe, and particularly in Spain.

G.: Because you have a history. You have all the great historical buildings and postmodernism then looks like a cartoon against them. It is so different in America where we do not have the legacy of all those years, and all that withstanding time. In America the center cities dissapeared so the nature of public building weres non-existent. Only today with this whole reevaluation of the center of the city are they coming back. But I do not think they should be cartoons. When you look at public buildings in the United States that have been designed in the last years it is actually shocking. The museum is the only type. How many courthouses can you name?

The only major public library that has been recently built is in Chicago... It looks like a classic temple. That is very insecure. The establishment is setting that sort of things... The psychology is that to have a sense of presence and a sense of time you have to go back to the classic models, the historicist models and not the modern models... But I am positive, all of it is going to become more serious again.

nombrar, por ejemplo? La única gran librería pública que se ha construido recientemente es la de Chicago y parece un templo clásico. Eso demuestra una gran inseguridad. El *establishment* favorece este tipo de actuaciones. La idea es que para lograr una presencia y un sentido intemporal es necesario volver a los modelos clásicos, historicistas, y no a los modernos... Pero yo soy positivo, y todo esto volverá a ser más serio otra vez.



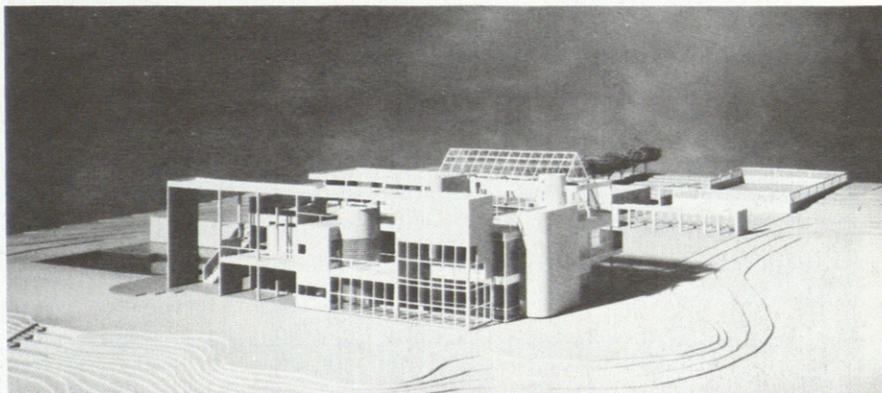
23.

22. Weitz House.

23,24. De Merril House, Long Island, N.Y.

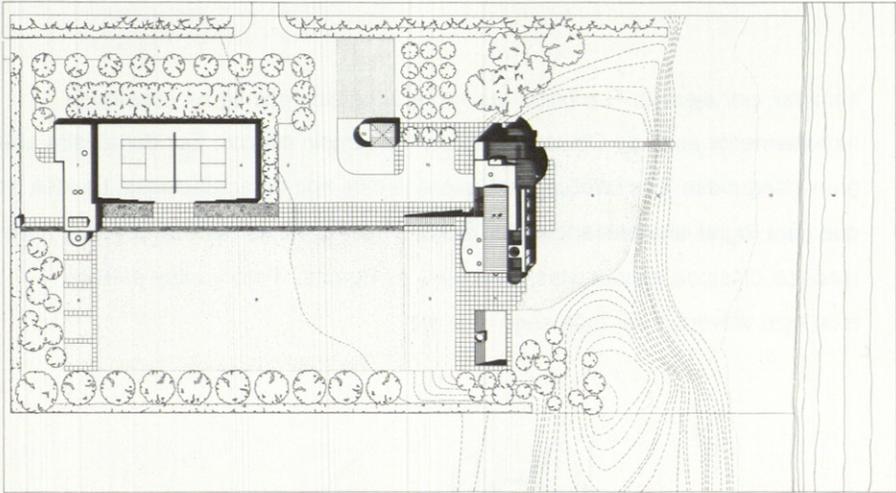


22



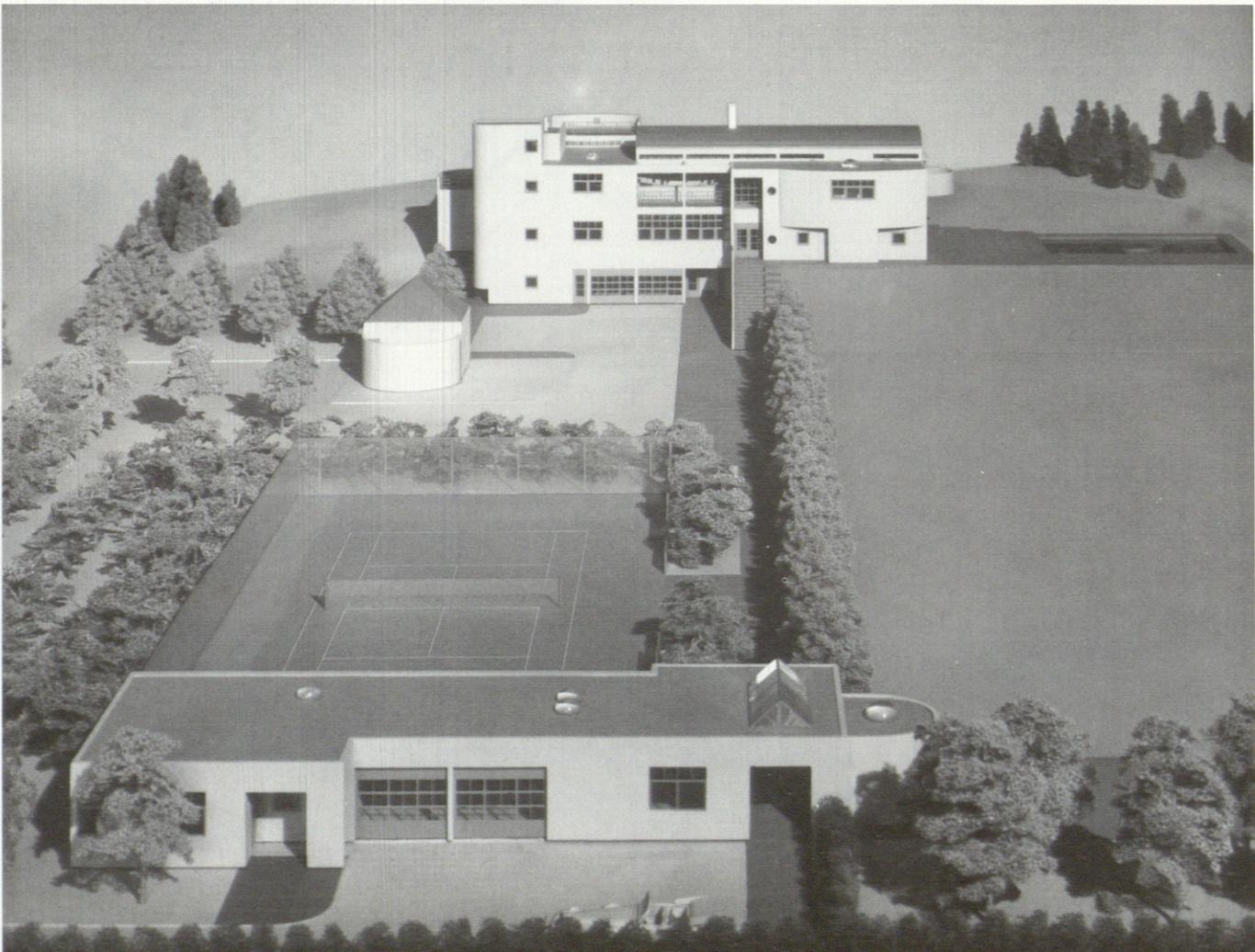
24

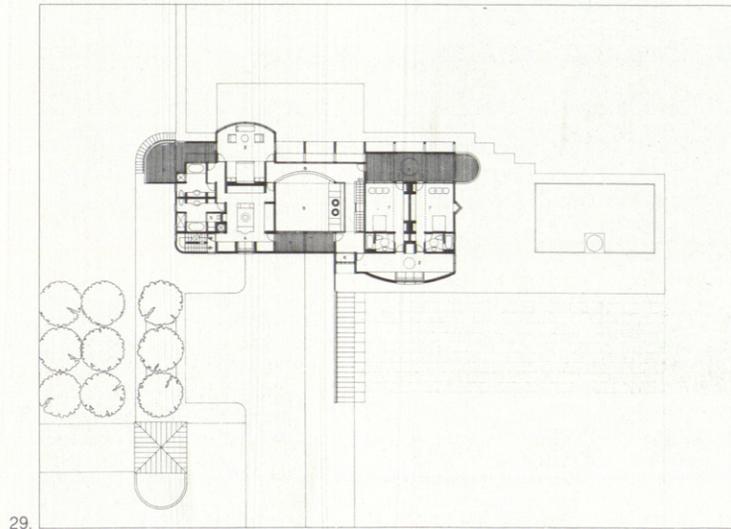
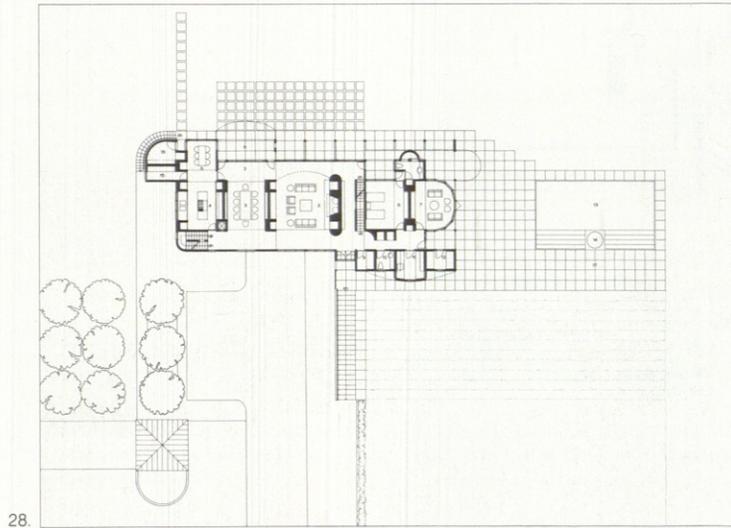
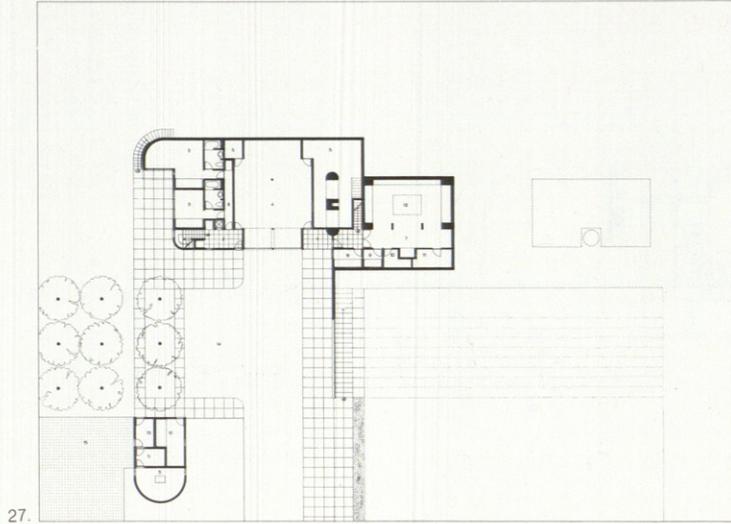
STEINBERG RESIDENCE, East Hampton N.Y. 1989



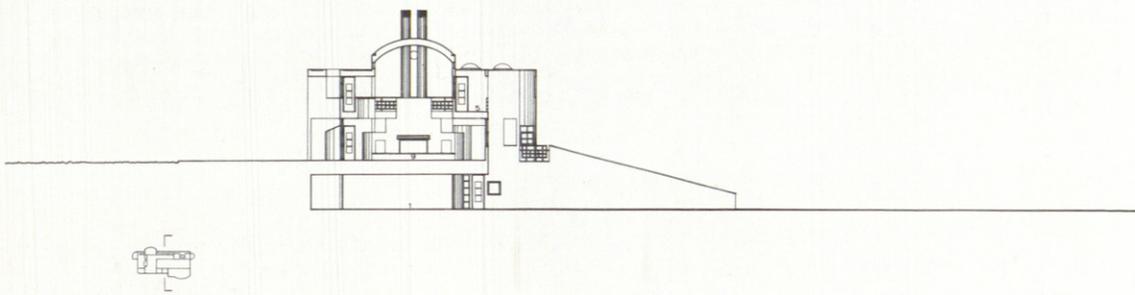
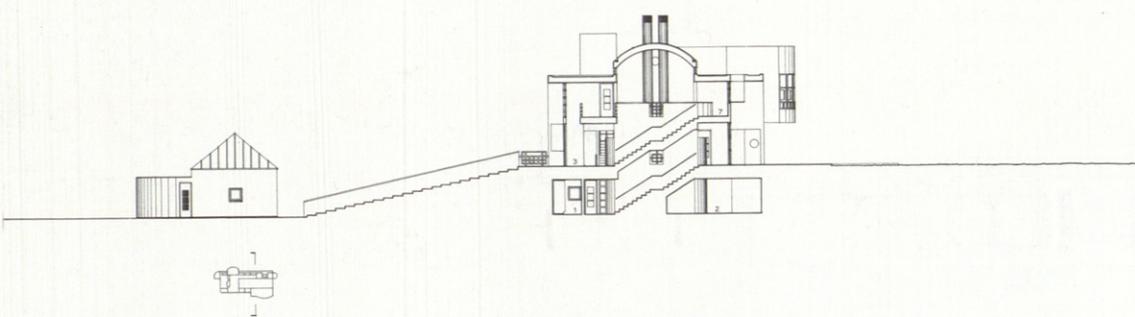
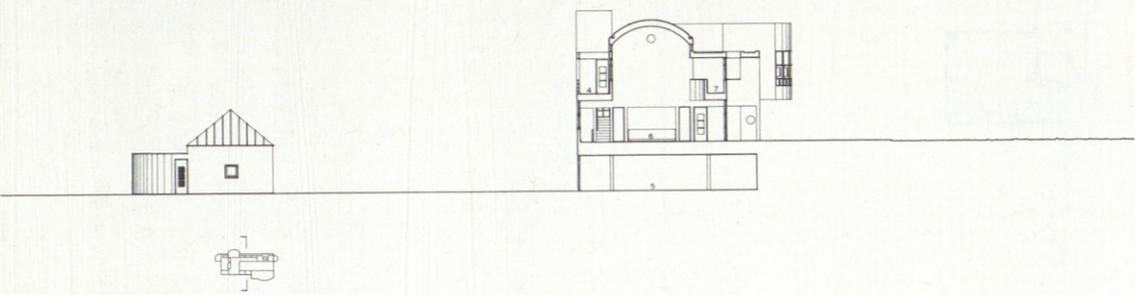
25.

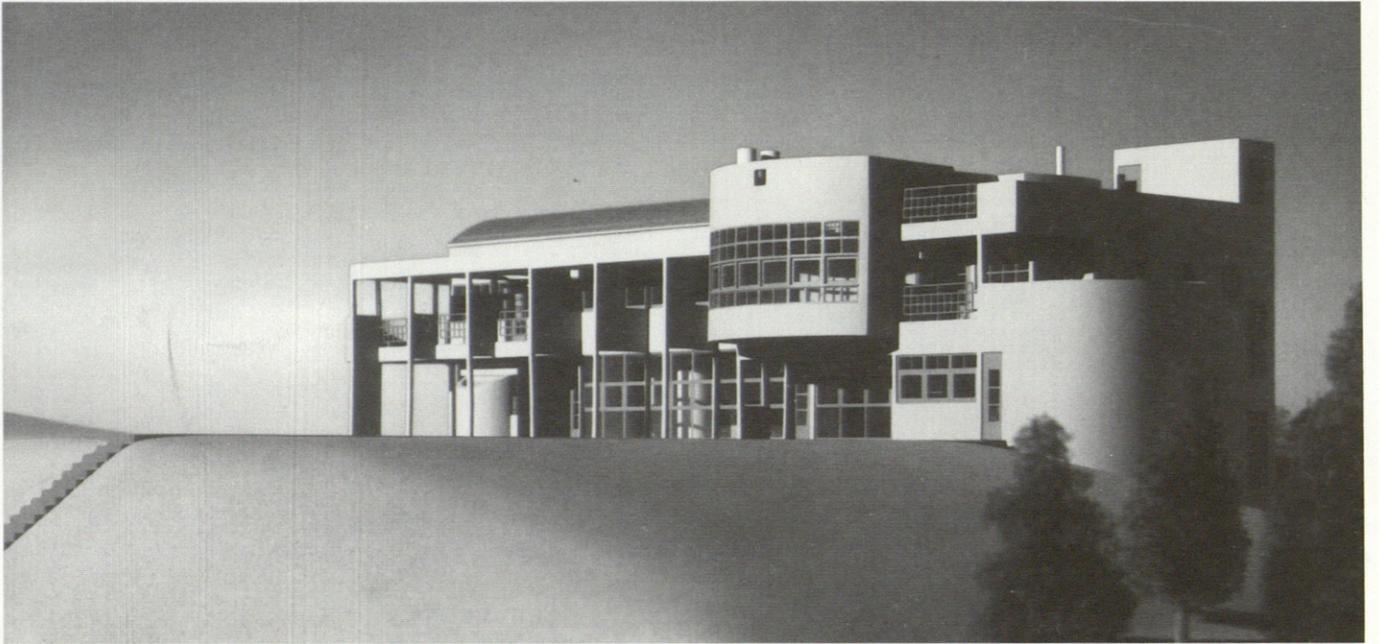
- 25. Planta general.
- 26. Vista maqueta.
- 27. Primera planta.
- 28. Segunda planta.
- 29. Tercera planta.
- 30. Secciones transversales.
- 31. Vista maqueta. Fachada Norte.
- 32. Secciones longitudinales.



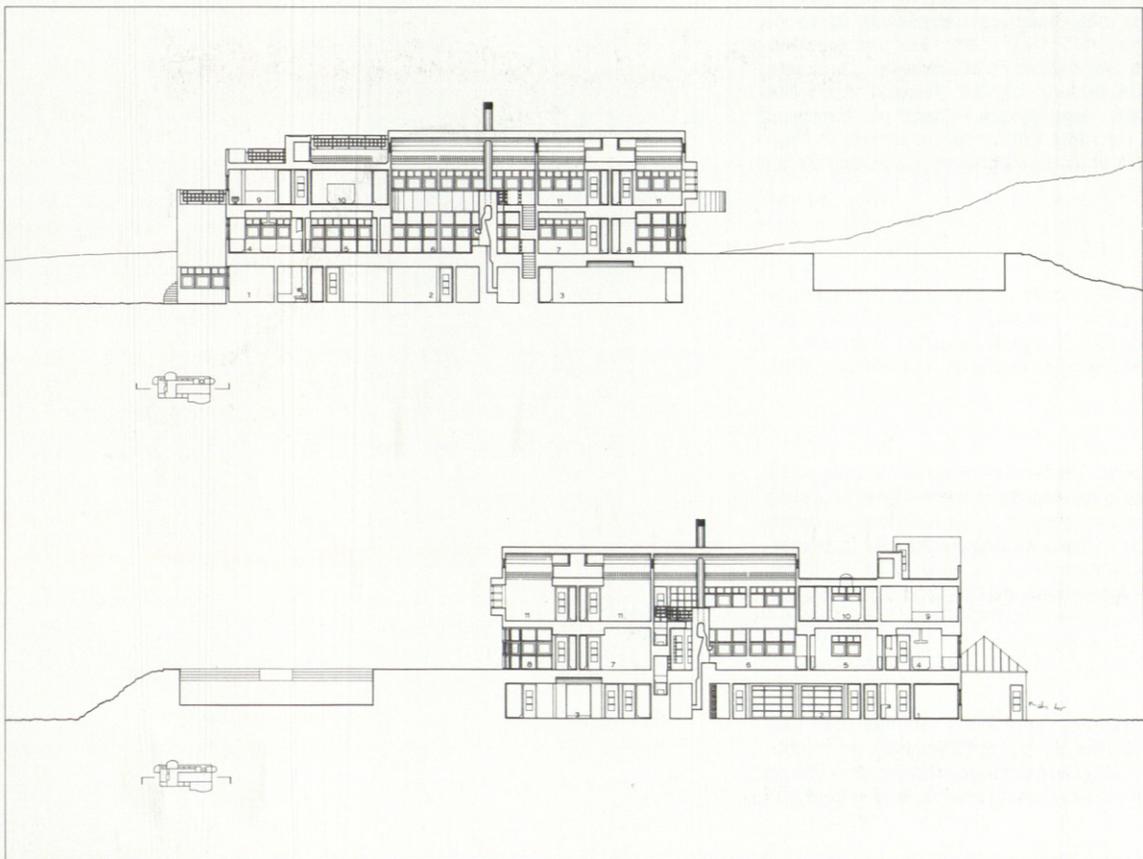


Handwritten notes and scribbles in the right margin, including a small sketch of a figure at the top and several lines of illegible text below.





31.



32.