

ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

280

ARQUITECTURA
REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Núm. 280. Septiembre-Octubre 1989
Año LXX IV Epoca

Edición, Dirección y Redacción
Sara de la Mata
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

Producción y Diseño
Luis Miguel Gibert
Borja Ramilo

Documentación
Dolores Palacios

Secretaría
- Redacción
  Lourdes Arrillaga
- Administración
  Jacinta Cruz
  Angel Soto

Corresponsales
Barcelona: Octavio Mestre
Palma de Mallorca: Martín Lucena
Pamplona: Miguel Angel Alonso
Sevilla: Antonio Tejedor
Berlín: Bernd Albers
Milán: Carmen Murúa
Nueva York: Warren James
París: Charles Poisay
Roma: Antonello Mónaco

Publicidad
Olga Ortega & Asociados, S.A.
Joaquín Mª López, 23 - 4º D 28015 MADRID
Tel.: 243 61 48 - 243 57 88

- Promoción
  Julia Delgado
  Mercedes Medina
  Barquillo, 12 28004 MADRID
  Tel.: 532 54 99 - 521 82 00

Distribución
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 532 54 99

Talleres gráficos y fotocomposición
Helios, S.A.
Conde de Cartagena, 18 28007 MADRID
Tel.: 551 38 94

Depósito Legal: M-617-1958

Fotomecánica
- Zescan, S.A.
  Nicolás Morales, 38-40 28019 MADRID

Precio IVA incluido: 1.450 ptas.
Suscripción anual (6 números): 8.700 ptas.
Extranjero: 106 $ USA.

Ejemplares atrasados:
50 ptas. más del precio de portada más IVA.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes.
Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo director de la revista.
La dirección de la revista se reserva el derecho de la publicación de los originales enviados.
Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia.
Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

Portada: Biblioteca de Aragón, Zaragoza, 1989
V. López Cotelo y C. Puente Foto: L. Casals

EL ESPACIO DE LA CULTURA

La arquitectura ha sido siempre un elocuente testimonio de las preocupaciones culturales sociales y técnicas presentes en la historia, y ello se ha manifestado así en la evolución de ciertas tipologías arquitectónicas que han surgido y se han desarrollado en respuesta a los requerimientos exigidos para albergar nuevos usos. La necesidad de crear edificios dedicados a la lectura y a la contemplación de las artes es antigua, pero ha ido adquiriendo distintas características a lo largo de la historia hasta llegar a las más recientes bibliotecas y museos de nuestros días. Si en la época clásica ambas funciones estaban en muchos casos ligadas en el mismo edificio —el lugar inspirado por las musas— adquiriendo un valor que aún nos sugieren los nombres de las bibliotecas de Alejandría, de Pérgamo o la Academia de Platón, los espacios dedicados a la cultura quedaron ocultos durante siglos relegados a los templos y monasterios para renacer de nuevo en el siglo de la Ilustración. Es en el XVIII y XIX cuando las nuevas tipologías de bibliotecas, museos y teatros llegarían a adquirir el carácter por el que hoy los reconocemos.

ARQUITECTURA ha querido en este número proponer la reflexión en torno a los espacios para la cultura, en un momento —singularmente las dos últimas décadas— en el que un acentuado interés por parte de los poderes públicos ha provocado una proliferación de edificios destinados a la difusión del conocimiento convertidos en cierto modo en paradigmas ideológicos de un nuevo valor social. Museos, bibliotecas, galerías de arte, teatros, etc... forman parte de una arquitectura entendida en ocasiones como pretexto y como soporte de la transmisión de sus valores simbólicos e intelectuales. La respuesta en que se ven concretados estos edificios ha sido resultado tanto de la evolución de la propia disciplina como de la transformación de su función social de la que antes carecían.

Si bien en el desarrollo de la Arquitectura Moderna el papel de los edificios institucionales para la cultura no fue tan esencial como el que se otorgó a la vivienda, han sido sin embargo museos y bibliotecas algunas de las obras maestras que aún hoy constituyen modelos a los que se recurre con frecuencia. Los espacios de exposición de Mies, las bibliotecas de Asplund en Estocolmo, de Aalto en Viipuri o de Kahn en Exeter constituyen sin duda algunos de los más válidos ejemplos de una arquitectura surgida de la necesidad de proporcionar espacios que sirvan a ese sentimiento coleccionista del hombre que le induce a conservar y permanecer en contacto a través de los libros y los objetos de arte con su propia historia.

La biblioteca de Ljubjana de Jože Plečnick, y la de Estocolmo de Asplund son analizadas en este número en ensayos de Javier Cenicacelaya y Caroline Constant. El texto de J.M. Montaner sintetiza el desarrollo de los edificios destinados a la cultura hasta nuestros días. Las obras recientes aquí presentadas, la biblioteca de Zaragoza de López Cotelo y Puente, el Centro Atlántico de Las Palmas de Sáenz de Oiza, junto a transformaciones de edificios del pasado para albergar nuevas funciones culturales o institucionales, constituyen intervenciones singulares que desde puntos de vista y resultados diversos reflejan algunas de las distintas aproximaciones al problema de los espacios de la cultura que conviven en la arquitectura española de nuestros días.



6 **Noticias.**

8 **Libros.**

12 **Concursos.**

24 ***Museion.* Bibliotecas, Museos y Academias. Los espacios para la cultura, las artes y las ciencias.**
Josep María Montaner

38 **La Biblioteca Nacional y Universitaria de Ljubljana.**
Javier Cenicacelaya

54 **La Biblioteca Pública de Estocolmo. Arquitectura entre la naturaleza y la ciudad.**
Caroline Constant

68 **Biblioteca Pública de Aragón. Zaragoza.**
Víctor López Cotelo y Carlos Puente

82 **La jaula y la corona.**
Enrique Sobejano

84 **Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas.**
Francisco Javier Sáenz de Oiza

96 **Rehabilitación Convento San Francisco en Baeza. Jaén.**
Sebastián Araujo, Jaime Nadal.

102 **Asamblea Regional de Cantabria. Santander.**
José Manuel Sanz y Juan López-Rioboo

108 **Inspectores del espacio, juglares de la gravedad.**
Yago Conde

116 **Entrevista Frank O. Gehry.**
Warren James

NOTICIAS

MEDALLA DE ORO DE LA ARQUITECTURA 1989



La Medalla de Oro de la Arquitectura 1989, concedida por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, fue entregada, el pasado 23 de Noviembre, en un acto celebrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza.

Este premio, creado en 1987, tiene como objetivo reconocer el esfuerzo de las personas e instituciones que, en su trayectoria, han desarrollado un papel fundamental en el quehacer arquitectónico.

En esta ocasión, el jurado compuesto por Rafael de la Hoz, José María García de Paredes, Luis del Rey, Ramón Vázquez Molezún y Federico Correa, decidió otorgar el premio a Sáenz de Oíza en reconocimiento al *valor de su magisterio profesional y su constancia en la defensa de la arquitectura como disciplina técnica y artística.*

En el mismo acto, el pleno del Consejo Superior de Arquitectos de España acordó conceder, por primera vez, la distinción de arquitecto de honor al escultor Eduardo Chillida.

Con anterioridad, esta medalla ha sido otorgada al Rey Juan Carlos, al Aga Khan, a Alejandro de Sota y a Alvaro Siza.

EXPOSICION DE JOSEP M. JUJOL EN EL M.O.P.U.

Durante los pasados meses de Diciembre de 1989 y Enero del presente año, tuvo lugar en las Arquerías del M.O.P.U. una exposición dedicada al arquitecto catalán Josep M. Jujol (1879-1949).

La muestra organizada por la Dirección General de la Vivienda y Arquitectura (MOPU) y cedida por el Colegio de Arquitectos de Cataluña.

El montaje se realizó según las últimas tendencias en exposiciones, tratando el tema como algo lúdico, donde adquiere tanta importancia el *cómo se muestra,* como *lo que se muestra.*

El visitante estuvo obligado a realizar un recorrido a través de una serie de habitaciones decoradas con carácter escenográfico.

Las maquetas, proporcionadas por la ETSAB, y el material expuesto fueron excelentes.

PREMIOS COAM 1988

El decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Luis del Rey, procedió el pasado mes de Noviembre a la entrega de los Premios COAM 88, en las áreas de Arquitectura, Diseño, Publicaciones e Investigación y Periodismo.

En un acto celebrado en la sede del COAM y que contó con la asistencia del teniente de alcalde del Ayuntamiento de Madrid, José María Alvarez del Manzano, le fue entregado al arquitecto Eugenio Aguinaga el Premio de Arquitectura por su vivienda unifamiliar en La Moraleja (Madrid), *en atención a su buen hacer constructivo y conceptual dentro de una línea no afectada por gratuitas corrientes pseudomodernas, y su acertada visión global de la edificación,* según reza el fallo del Jurado.

Gabriel Allende, recibió el Premio de Diseño por su intervención de la Librería Crisol, de Madrid, *por el excelente resultado obtenido en la labor puntual y de conjunto de diseño de dicha instalación comercial, dentro del contexto rehabilitador total del edificio en que se encuentra.*



El Premio de Investigación recayó en la arquitecta María Rosa Cervera, por su libro *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX,* tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Según el Jurado, en la obra de la arquitecta madrileña se premia *la interesante labor de investigación, recopilación y análisis de la documentación presentada.*

En el apartado de publicaciones fue galardonado el libro *La obra del arquitecto Fernando Arbós y Tremanti,* de Santiago Cortés Prieto y Javier Franco Alegre, por *la contribución que dicha publicación representa para el conocimiento de nuestro patrimonio cultural arquitectónico.* El libro ha sido publicado por la Caja de Madrid.

Por último, el diario madrileño ABC recibió el Premio *Santiago Amón* de Periodismo, *en reconocimiento a la labor continuada a lo largo del año de difusión de la arquitectura y el urbanismo, con un alto nivel de tratamiento en sus artículos y referencias gráficas.* El galardón fue recogido por el jefe de la sección de Cultura de dicho periódico, José Antonio Alvarez Gundín.

El Premio de Urbanismo fue declarado desierto.

Los Premios COAM, dotados cada uno con 500.000 pesetas y una estatuilla diseñada por Joaquín González Blázquez, fueron otorgados por un jurado presidido por Luis del Rey, en el que actuaron como secretario Emilio López Cruz, secretario del COAM, y como vocales Manuel Guzmán Folgueras, presidente de la Comisión de Urbanismo del Colegio, y los arquitectos José Manuel Sanz Sanz y Julio Cano Lasso.

HA FALLECIDO LEWIS MUMFORD

Lewis Mumford, filósofo, crítico literario, historiador y urbanista, falleció el pasado mes de Enero, a la edad de 94 años, en su residencia de Nueva York. Considerado como el mejor crítico de arquitectura del siglo, mantuvo una actitud escéptica ante la utilidad de los edificios gigantescos. En 1958 publicó un ensayo titulado *The higway and the city,* en el que atacaba la implantación de autopistas en las ciudades. Hace pocos años, recibió la Medalla Nacional de las Artes.

CURSO DE RESTAURACION ARQUITECTONICA

La E.T.S.A. de Valladolid, en colaboración con la Consejería de Cultura de Castilla y León y el Ministerio de Cultura, ha organizado un curso para postgraduados en el que se estudian los aspectos arquitectónicos de los conjuntos urbanos y rurales, con especial atención a los referidos al ámbito histórico-geográfico de la Comunidad de Castilla-León.

El curso, que comenzó el pasado mes de Enero y finalizará en Mayo, se estructura en 6 seminarios: *Historia de la restauración arquitectónica, Historia de las formas y los procedimientos arquitectónicos, Métodos de información, análisis y diagnóstico, Técnicas de información, intervención y tratamiento de conjuntos urbanos y Proyectos de restauración.*

Los alumnos asistentes a este curso obtendrán un diploma que será convalidado por un curso de Doctorado.

SEMINARIO INTERNACIONAL EN LAS PALMAS

Con el título de *La arquitectura de las revistas: Idea de Arquitectura y propuesta cultural,* se celebró los días 30 de Noviembre y 1 y 2 de Diciembre un simposio organizado por la Comisión de Cultura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas.

La significación de las revistas de arquitectura en la difusión y conocimiento de los aspectos profesionales, teóricos y de investigación fue analizado por los ponentes desde el punto de vista que la organización del seminario había propuesto: La idea de arquitectura a través de las revistas; la actualidad, evolución y contenido de las publicaciones especializadas, y la influencia de las mismas en la enseñanza de la arquitectura.

A esta temática general se refirieron las presentaciones de cada uno de los participantes que, sin embargo, se concretaron finalmente en las distintas opiniones allí representadas.

Joaquín Casariego, director de la E.T.S.A. de Las Palmas, fue el responsable de la introducción del seminario, y el acto de clausura fue presidido por don Francisco Rubio Royo, rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Participaron los siguientes representantes de publicaciones españolas e italianas: Silvia Milesi, de *Casabella;* Pier Luigi Nicolin, de *Lotus;* Manuel Gausa, de *Quaderns;* Juan Luis Trillo, de *Periferia,* y Enrique Sobejano, de ARQUITECTURA.

Finalmente, tuvo lugar una mesa redonda, moderada por Federico García Barba, director de la revista *Basa.*

La diversidad de planteamientos de las publicaciones quedó de manifiesto ya desde las distintas presentaciones que sus responsables llevaron a cabo e hizo patente la pluralidad de opiniones que hoy conviven en las respectivas líneas editoriales. Diversidad positiva que, finalmente, es reflejo de las certezas e incertidumbres que caracterizan a la propia disciplina y que hacen posible y necesaria la existencia de las revistas como medio de difusión de la cultura y como instrumento crítico esencial para el desarrollo de la Arquitectura.

CONCURSO INTERNACIONAL DE DISEÑO PARA ESTUDIANTES. AIAS 1990

El Instituto Norteamericano de Estudiantes de Arquitectura (AIAS), patrocinado por la GE Superabrasives, convoca un concurso de diseño para un Museo de Arte Moderno en el centro de la ciudad de Helsinki. El lugar a desarrollar el proyecto se encuentra entre la estación de ferrocarril y la bahía de Toolo; junto a monumentos nacionales como el Finlandia Hall, de Alvar Aalto y frente al edificio del Parlamento finlandés. Actualmente se utiliza como zona de dependencia de los ferrocarriles y depósito de mercancías.

Desde principios de siglo se han barajado varias posibilidades para urbanizar la zona de esta bahía: apartamentos, un hotel, el Museo de Arte de la ciudad de Helsinki... hasta que se ha decidido destinar el lugar a la construcción de un Museo Nacional de Arte Moderno.

Se trata de crear un centro de exposiciones universales, en cuya construcción se debe utilizar el granito como material básico, tanto en interiores, como en exteriores; sin olvidar el entorno arquitectónico en el que se encuentra, así como la luz natural de este país.

El concurso está abierto a todos los estudiantes de arquitectura. Sólo se aceptan propuestas individuales —no se aceptan trabajos de equipo—.

La inscripción se cierra el 1 de Mayo. La presentación de materiales el 11 de este mismo mes y el fallo se producirá el 17.

El primer premio consistirá en 3.000 dólares en efectivo y 2.000 por dietas de viaje, el segundo en 3.000 dólares, el tercero en 1.000 y además se concedrán tres menciones de honor.

Para mayor información dirigirse a GE Superabrasives Europe GmbH Koberstadter Srtabe, Postfach 102028 D-6072 Dreieich-Dreieichen Hain, West Germany.

IV PREMIOS DE URBANISMO, ARQUITECTURA Y OBRA PUBLICA 1988-1989

El Ayuntamiento de Madrid convoca, en su cuarta edición los Premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública correspondientes a los años 1988-1989, para valorar los trabajos que incidan en la mejora del medio y espacio urbano, a la vez que estimulen la perfección técnica en la promoción urbana y sirvan de referencia para futuras actuaciones.

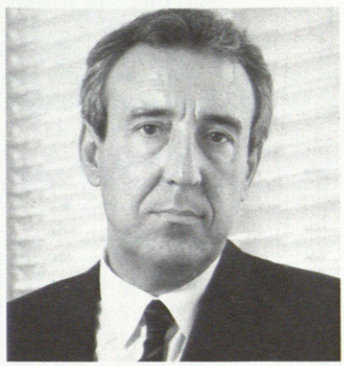
Los premios están estructurados en los siguientes apartados: *Planes o proyectos de carácter urbanístico, Actuaciones que supongan un tratamiento específico del espacio público y del entorno, Edificios de nueva planta, Edificios o conjuntos restaurados o rehabilitados, Areas comerciales, Actuaciones temporales, Medios de difusión y Trabajos de investigación.*

Podrán optar a estos premios todos los arquitectos o equipo de arquitectos, promotores de los trabajos y proyectos cuyas obras realizadas en Madrid hayan sido finalizadas durante los años 1988-1989.

El jurado, compuesto por siete miembros —aún no designados—, profesionales de prestigio en la arquitectura, emitirá el fallo en el mes de Mayo.

El plazo de entrega del material finaliza el 28 de Febrero de 1990. Las bases completas para el concurso pueden recogerse en la Gerencia Municipal de Urbanismo, de Madrid.

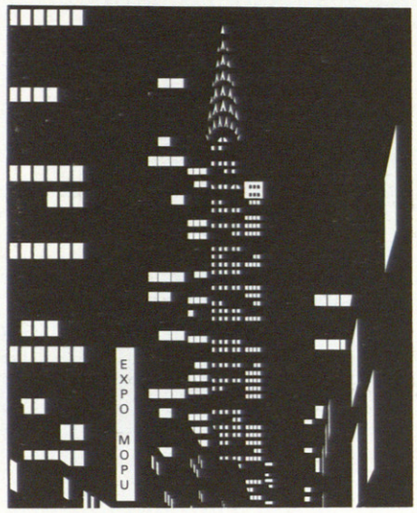
JAIME DURO PIFARRE, PRESIDENTE DEL CONSEJO SUPERIOR DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA



El pasado 11 de Enero, don Jaime Duró Pifarre, tomó posesión del cargo de Presidente del Consejo de Arquitectos de España, en sustitución de don Rafael de la Hoz, quien había presidido el Consejo Superior durante los años 1986-1989.

Jaime Duró, nacido en Lérida en 1944, es arquitecto por la E.T.S.A. de Barcelona; ha colaborado en diversas publicaciones especializadas, y desde Mayo de 1988 ostentaba el cargo de Decano del Colegio de Arquitectos de Cataluña; posteriormente fue Vicepresidente del Consejo Superior de Arquitectos y del ITEC (Instituto de Tecnología de la Construcción). Asimismo, ha formado parte del Jurado para la selección de los Proyectos de Edificación del Anillo Olímpico de Barcelona. (Olimpiada 1992).

ARQUITECTURA DE NUEVA YORK 1970-1990, EN EL M.O.P.U.



Organizada por la Dirección General de Vivienda y Arquitectura, M.O.P.U., se está celebrando, desde el primero de Febrero y hasta el 25 de Marzo, una exposición itinerante sobre Arquitectura de Nueva York 1970-1990.

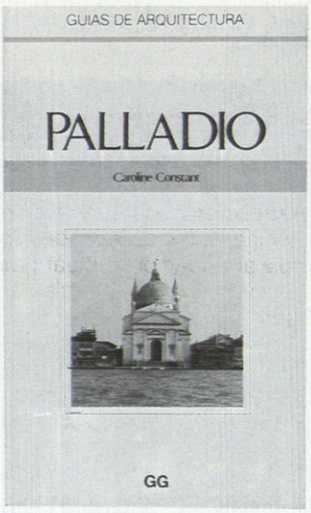
La muestra cedida por el Deutsches Architektur museum (D.A.M.) de Frankfurt am Main, R.F.A., en colaboración con el Instituto Alemán, contiene fotografías, originales, maquetas y dibujos a color de arquitectos internacionales como Agrest & Galdesonas, Emilio Ambasz, Arquitectónica, Mario Botta, Diller + Scofidio, Eisenman, Michael Graves, Gwathmey, Zaha Hadid, Arata Isozaki, OMA, James Stewart Polshek & Partners, K. Roche, J. Dinkeloo, R. Stern, B. Tschumi, S. Ungers, etc...

El diseño de la exposición corrió a cargo de Bruce S. Fairbanks y Antonio Vélez Catrain.

Como complemento a esta exposición se celebró en el Círculo de Bellas Artes, entidad también colaboradora de la muestra, una mesa redonda en la que participaron Livio Dimitriu, Harry Wolf, Luminita Sabau, Bruce S. Fairbanks y Antonio Vélez como moderador.

PRIMER CONGRESO SOBRE ARQUITECTURA INSTITUCIONAL EN GALICIA

Durante los días 14 al 17 de Marzo, se celebra en Santiago de Compostela, el Primer Congreso Internacional de Arquitectura Institucional, organizado por el Consello da Cultura Gallega. Al Congreso asisten destacados teóricos y profesionales europeos y representantes de la Administración española. Alvaro Siza, Aldo Rossi, Joseph Paul Kleihaus o Kenneth Frampton, entre otros, expondrán sus experiencias realizadas en diversos países europeos. Las ponencias incluirán las actuaciones arquitectónicas llevadas a cabo en España durante los últimos 15 años con referencia a los Juegos Olímpicos de Barcelona o la Exposición Universal de Sevilla. Asimismo, incluirá un apartado dedicado a la arquitectura gallega.



PALLADIO
Caroline Constant
Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 1988
167 pp.

La editorial Gustavo Gili inaugura una nueva colección destinada a guías de arquitectura, cuyo primer título aparecido es el consagrado a la obra de Palladio, traducción del que fue publicado por la Princeton Architectural Press en 1985. Su autora, Caroline Constant, es profesora de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard.

El libro está virtualmente dividido en una parte introductoria, que incluye una pequeña nota biográfica, y una segunda parte más extensa que comprende el estudio individualizado de las obras existentes de Palladio —algunas de ellas de dudosa atribución, como se indica en el texto— clasificadas cronológicamente y documentadas con dibujos procedentes principalmente del Libro II de *I quattro libri dell'architettura* y de los archivos del R.I.B.A., e ilustraciones realizadas por Muttoni y Bertotti Scamozzi en el siglo XVIII. Por último, se completa la guía con una bibliografía y algunos planos con la localización de las obras, tanto en Vicenza como en Venecia y el Véneto.

Pese a tratarse de una guía y, por tanto, habría que suponer predominantes los aspectos prácticos y de utilidad —que, por otra parte, no han sido descuidados— sobre la posición teórica adoptada, pienso que esta obra de C. Constant se articula desde la opción clara por una visión de la historia de la arquitectura, y de la arquitectura en general, afecta ante todo a las cuestiones disciplinares.

Sin embargo, esa actitud disciplinar en el análisis de las obras de Palladio se restringe a un número limitado de problemas, relativos fundamentalmente a los aspectos espaciales en su vertiente formal y, en particular, escenográfica, punto este último que se destaca en el libro por su oposición a la concepción espacial perspectiva propia del Renacimiento. Las cuestiones que la villa palladiana suscita en cuanto a sus relaciones con el territorio, que llevarían a un orden de problemas mucho más complejo, son ignoradas o postergadas: cuando la autora habla de la implantación de las villas, refleja la voluntad de Palladio de actuar *artificialmente* sobre el paisaje, de imponerse a él, lo cual tiene inevitablemente sus repercusiones en el espacio geográfico. El tema tipológico es tratado con poca intensidad; Constant se preocupa por los casos singulares —las villas con patio— y plantea una visión crítica de la famosa clasificación de Wittkower que excluye los cuerpos secundarios *(barchesse)* de las villas, ciñéndose al estudio de los cuerpos centrales. Pero esa crítica creo que obliga a una profundización en la cuestión tipológica más allá de lo estrictamente formal, hacia planteamientos más complejos.

Respecto a la actitud de Palladio ante la historia dice C. Constant: *"Palladio adoptó una postura crítica ante la historia descubriendo la lógica que se encuentra tras la forma arquitectónica para crear un tipo de arquitectura nuevo y radical. Su visión se desarrolló siempre desde el interior de la disciplina arquitectónica".* (p.31). No creo que el problema de la *historización* en Palladio, su retorno a las fuentes antiguas y su proyección hacia el futuro, se puede interpretar exclusivamente como una refundación disciplinar, a través de la lectura de Vitruvio pongo por caso. En este sentido me parece interesante describir, bien que muy breve y fragmentariamente, posiciones que no parten de las mismas premisas que la obra de Caroline Constant. En la corta y desenfadada bibliografía de la edición francesa (Hazan. París, 1987) del libro del que nos ocupamos, hace referencia la autora al ensayo de R. Bentmann y M. Müller *La villa como arquitectura del poder* que se ocupa en sus tres cuartas partes de las villas en el Véneto y de las de Palladio y Scamozzi muy particularmente. Se trata de una obra en la órbita de la *kritische theorie* —de las teorías neomarxistas de la escuela de Frankfurt—, en la órbita de las ciencias sociales por tanto, y Constant hace referencia a ella como libro *irritante.* No es extraña esa afirmación, pues Bentmann y Müller ven la historización en Palladio como el intento de llevar a la realidad una *utopía negativa,* es decir, el retorno a un idílico pasado como plantea Colonna en el *Sueño de Polifilo.* Pero el pasado tiene como consecuencia el mal presente. *Entre historia y utopía no hay ninguna relación dialéctica,* el retorno al pasado parece una congelación de ella en su momento negativo. Una visualización la tenemos en las *Tesis de Filosofía de la Historia,* de Benjamín, donde el ángel de la historia —el de la acuarela de Klee— mira nostálgicamente al pasado mientras es impulsado hacia adelante irrefrenablemente. Hay en esa recuperación de lo antiguo una componente superestructural, pues lo antiguo sirve a la alta burguesía veneciana para ser consolidada en su poder presente. La otra cara de la moneda es la alta cualidad artística de las obras resultantes que, según los autores, apenas puede ser abarcada por la sociología. *Este último es, creo, un aspecto importante: el de la imposibilidad de comprender* las múltiples implicaciones de la obra de Palladio si no es a partir de una *síntesis compleja* de aportaciones. De lo contrario habrá que recordar la frase del compositor alemán Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* de Mann, alusiva a la crítica hegeliana del sistema de Kant: *"quien impone fronteras ha dado ya el primer paso para violarlas".*

José Carlos Martínez Aroca



Vol. 1. BERLINO - LA NUOVA RICONSTRUZIONE - IBA 1979-1987
Rita Capezzuto. 136 p.p.
Vol. 2. PALLADIO LE VILLE
Roberto Giussani. 110 p.p.
Vol. 3. LUBIANA - JOŽE PLEČNIK
Sergio Polano. 91 p.p.

Ed. Clup. Milán 1988





Son muchos los modos de acercamiento al conocimiento de la arquitectura. El estudio directo de las obras construidas, que durante siglos ha constituido el principal método de iniciación a la disciplina, se ha convertido en las últimas décadas en uno de los instrumentos de conocimiento menos practicados, coincidiendo paradójicamente con la gran difusión de la producción editorial especializada y con la creciente diseminación geográfica de las obras mismas.

Este fenómeno ha estimulado el desarrollo de nuevos modos de aproximación a la disciplina arquitectónica, provocando además repercusiones importantes sobre la propia actividad proyectual, que ha sido sometida en muchos casos a una verdadera reformulación de sus bases metodológicas e instrumentos lingüísticos.

A partir de la relación no directa con la obra construida se ha desarrollado una profundización teórica de los temas arquitectónicos que afecta a los fundamentos mismos de la disciplina, hasta llegar a cuestionar su capacidad efectiva de responder a las nuevas exigencias en continuo cambio.

Todo ello, desarrollado cada vez más en los últimos veinte años, parece dar lugar hoy a un renovado interés por la obra construida como elemento esencial de verificación de los nuevos contenidos disciplinares.

La situación descrita se puede percibir claramente en el sector editorial, donde aparecen, junto a la vastísima producción de textos sobre temas arquitectónicos al uso, nuevas colecciones de guías de arquitectura. Este instrumento, soporte indispensable para el conocimiento de la realidad de la arquitectura construida, debe su gran difusión en la actualidad precisamente a su capacidad de responder a esta nueva exigencia.

En este contexto se enmarca la iniciativa de la editorial italiana Clup, de la Escuela de Arquitectura de Milán, que ha creado una nueva colección de guías con el expresivo título de *Stella Polare*. Las tres primeras publicaciones presentadas aquí marcan la amplitud de los intereses a los que se pretenden responder: las villas de Palladio, las realizaciones berlinesas del último decenio y la obra recién recuperada del olvido de Jože Plečnik.

Estos trabajos indican la voluntad de articular itinerarios de conocimiento diferentes en áreas culturales y períodos temporales también muy lejanos entre sí, respondiendo de este modo a uno de los datos característicos de la cultura de nuestra época, que huye de limitaciones rígidas entre los distintos intereses de una disciplina.

Antonello Mónaco



ARQUITECTURA SOLAR
Guillermo Yáñez
Ed. MOPU. Dirección General para la Vivienda y Arquitectura
Madrid, 1988. 190 p.p.

Libro de gran interés, supera el carácter didáctico que se le supone a las *publicaciones técnicas*. Esconde una grata sorpresa en su primer capítulo, una lúcida e interesante revisión del Movimiento Moderno y del debate posterior de la Arquitectura, bien documentada y contrastada con las opiniones de los principales teóricos de hoy.

Idéntico tono mantiene el resto del libro, que, sin renunciar a una minuciosa y exhaustiva exposición del aparato de cálculo necesario (tablas, ábacos, fórmulas matemáticas...) para abordar con rigor la disciplina de la *arquitectura solar,* no aparece como la abigarrada sucesión de expresiones matemáticas, sino que ofrece una lectura más amplia de cómo se pueden conjugar las necesidades de la *arquitectura solar* para obtener recursos de diseños en la edificación.

El autor defiende una arquitectura sensible a las condiciones del emplazamiento y respetuosa con el entorno —como se advierte en la introducción—, consecuente y capaz de aprovechar todos los recursos de la edificación y distanciarse así de tecnologías externas, agresivas y encarecedoras del producto y de su mantenimiento.

Borja Ramilo



A VISION OF BRITAIN
A PERSONAL VIEW OF
ARCHITECTURE
HRH The Prince of Wales
Ed. Doubleday
Londres, 1989. 160 pp.

Libro que consideramos imprescindible, y usted con nosotros en cuanto advierta sus ventajas. La acertada elección del formato apaisado y sus generosas dimensiones le hacen destacar de entre sus compañeros de estante e imponer su presencia a todo el que se introduce en sus dominios. Circunstancia que le asegurará una considerable dosis de sabrosos enfrentamientos, al surgir ineludiblemente las palabras *¡Hombre!, el libro del Príncipe... ¿y tú que estás en ésto, qué opinas?* Invitación a la polémica capaz de redimir de su monotonía cualquiera de esos días, encaminados a discurrir sin pena ni gloria, que todos padecemos con mayor o menor frecuencia. Si además, la fortuna le concede la dicha de que sea un miembro interesante del sexo rival, quien advierta su presencia, verá cómo el libro se transforma en un objeto de culto dentro de su liturgia particular.

Si una vez decidida cuál es la mejor posición de su biblioteca para perpetrar la anterior estrategia, usted resuelve leerlo antes de acomodarlo, descubrirá, con agrado, que nunca antes los arquitectos han sido embestidos con tamaña autoridad y responsabilidades como las que así les concede el autor (salvo en aquella oportunidad, que tanto gusta en recordar el maestro, en que se sentaban a la derecha del faraón... y de su cadáver). La felicidad de sus conciudadanos descansa en sus manos, o más concretamente en su tablero.

Desafío, que usted, inflamado de orgullo aceptará, para ver cómo su entusiasmo se diluye a medida que avanzan las páginas y se descubre culpable de todos los errores de planeamiento urbano (ya sabe, esa disciplina que se instrumenta con intereses políticos y económicos y, sin embargo, rinde cuentas con baremos estéticos, como se ve).

No reconoce el libro autoridad a ninguna de estas fuerzas extrañas en el proceso de creación de la ciudad y sí al *viciado procedimiento de enseñanza de las escuelas de arquitectura,* a las que considera *incapaces de desprenderse de las lecturas de Le Corbusier y otros apóstoles de la modernidad, para luego persuadir a los arquitectos de adoptar actitudes progresistas,* o *fomentar un vacío de diseño que desemboca en la imitación de los manierismos superficiales de los arquitectos de moda.*

El autor nos confía entonces un decálogo infalible que le conducirá, separando las aguas, hasta la tierra de la verdadera arquitectura.

Solapado con un ininteligible rechazo a las piezas de arquitectura moderna, introduce unos conceptos, que no son nuevos, pero siempre es buena una invitación a reflexionar sobre ellos, la arquitectura *humana,* tanto en respeto a la escala como a la memoria.

Sin duda, la mejor virtud del libro es que despierta el interés por el ejercicio del examen de conciencia, individual y colectivo.

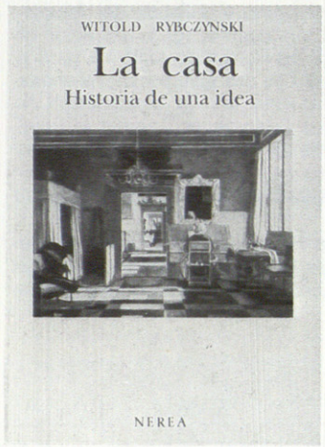
No sabemos, sin embargo, si están suficientemente reposadas frases tan inquietantes como *la Arquitectura es algo demasiado importante como para dejarlo en manos de profesionales,* aunque se advierte un atisbo de expiación al no utilizar la palabra arquitectos, si no la más genérica, profesionales...

Conocen la anécdota del autor teatral al que le encargan una obra con dos personajes y un decorado, con un atrezzo apañadito y pocas luces, qué no estamos para gastos, sin por ello renunciar al gancho comercial que atraiga al público... ¡Por cierto! A ver si me perfila un personaje agradecido, que la hija del empresario quiere debutar.

Obras maestras han surgido de situaciones así... incluso la chica llegó a primera actriz.

B.R.

Una duda: ¿Considera el autor intolerable intercalar un Mondrian en una sucesión de obras del XVIII? ¿Establece en su pinacoteca un orden alfabético? ¿Cronológico? ¿Recurre al sufrido tresbolillo?



LA CASA -
HISTORIA DE UNA IDEA
Witlod Rybczynski
Editorial Nerea. Madrid.
253 pp.

¿Cómo se llama el libro?

La casa. Historia de una idea. Pero no habla de la realidad de ella, ni de su evolución a lo largo del tiempo. Dialoga sobre cómo en cada momento la idea de la Casa ha ido modificándose a causa de sentimientos íntimos de nostalgia, confort, domesticidad...

¿Son sólo palabras?

Identifica cada trozo de historia con un adjetivo anímico, reflejado sutilmente, en cada inicio de capítulo, por un interior que algún pintor de la época supo y quiso captar. Parece que, por encima de los estilos arquitectónicos, hay un sentido común que se impone lenta y casi inconscientemente en la forma de usar este espacio.

Es un texto ligeramente *light*.

La intimidad doméstica es tanto una invención humana como cualquier artefacto técnico.

Evidentemente, el diseño de los objetos domésticos es un proceso continuo, donde cada paso se apoya en el anterior. No son modelos —error en el que se está cayendo hoy— sino tipos en constante evolución.

¿Qué quiere decir?

Lo más importante es el modo de proyectar una casa, apoyándose en estas ideas. El espacio interior, las matizaciones de la luz, enlazar los distintos usos, deben haber sido generados no por procesos formales sino por emociones.

En realidad lo que le preocupa es el presente.

Ahí es cuando el relato comienza a decaer. Sentimos demasiado el peso de las zapatillas, de los almohadones, de el estar también sobre el sofá... evidentemente leyendo un libro.

¿Witlod qué?

Rybczynski.

Dolores Palacios - Fedrico Soriano

LIBROS RECIBIDOS

LA QUIMERA MODERNA:
LOS POBLADOS DIRIGIDOS DE MADRID EN LA ARQUITECTURA DE LOS 50.
Luis Fernández Galiano,
Justo F. Isasi y Antonio Lopera.
Hermann Blume, Madrid, 1989.
207 p.p.

ARQUITECTURA ROMANICA.
Hans Eric Kubach.
Colección: Historia universal de la arquitectura.
Ediciones Aguilar, S.A., Madrid, 1989.
222 p.p.

ARQUITECTURA DE LOS ORIGENES.
Seton Lloyd/Hans Wolfgang Müller.
Colección: Historia universal de la arquitectura.
Ediciones Aguilar, S.A., Madrid, 1989.
197 p.p.

ARQUITECTURA BARROCA.
Christian Norberg-Schulz.
Colección: Historia universal de la arquitectura.
Ediciones Aguilar, S.A., Madrid, 1989.
221 p.p.

DESCUBRIR EL MADRID ANTIGUO.
4ª edición.
Rafael Chaves y Ximena Vicente.
Edita: Ximena Vicente. Madrid, 1988.
175 p.p.

CLASICISMO MODERNO.
Robert A. M. Stern.
Editorial Nerea. Madrid, 1989.
296 p.p.

CONCURSOS

CONCURSO DE ARQUITECTURA DEL MUSEO DE SAN ISIDRO Y OTROS SOLARES INCLUIDOS EN EL RECINTO AMURALLADO DE MADRID DEL SIGLO XII.

MADRID 1989

12

Museo de San Isidro

PRIMER PREMIO: Valentín Quintas Ripoll

SEGUNDO PREMIO: Pedro Moleón Gavilanes

TERCER PREMIO: Julio Cano Laso

Menciones especiales: Jesús Gascón Bernal

Andreu Arriola

Gonzalo Polo

Martín Domínguez

c/Angosta de los Mancebos, 3

PRIMER PREMIO: Dolores Alonso Vera

SEGUNDO PREMIO: Juan Manuel del Río

TERCER PREMIO: Juan Martínez Salcedo

Menciones especiales: César González López-Plaza

Valentín Quintas Ripoll

Francisco Jurado

Federico Soriano
Fernando Porras-Ysla

Jesús San Vicente
Juan Ignacio Mera

c/Herradores, 5

PRIMER PREMIO: Jesús San Vicente
Juan Ignacio Mera

SEGUNDO PREMIO: Elías Solana Berriochoa

TERCER PREMIO: Melchor Maseda Rey

Menciones especiales: Juan Martínez Salcedo

Juan Manuel del Río

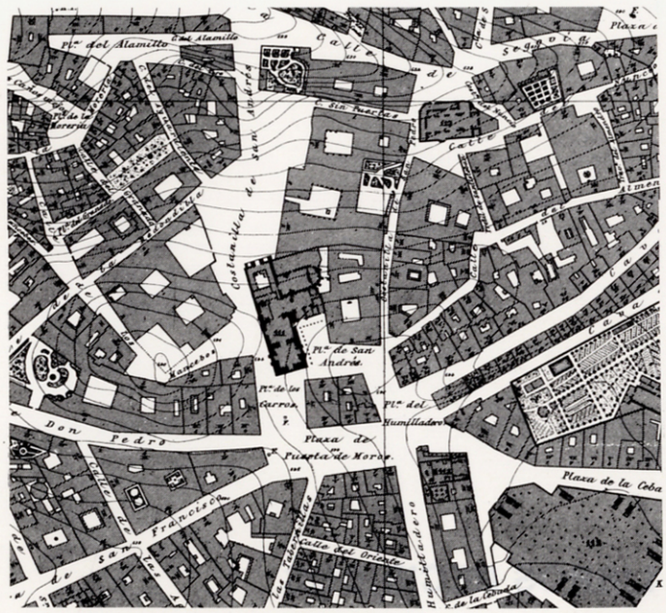
Carlos de Miguel Anasagasti

Juan Manuel Mendiguchía

Convocado por el Area de Urbanismo y Vivienda del Ayuntamiento de Madrid y el C.O.A.M., el concurso recoge la actuación en tres solares del recinto amurallado del Madrid del siglo XII, para la realización del Museo de San Isidro y de dos edificios de viviendas.

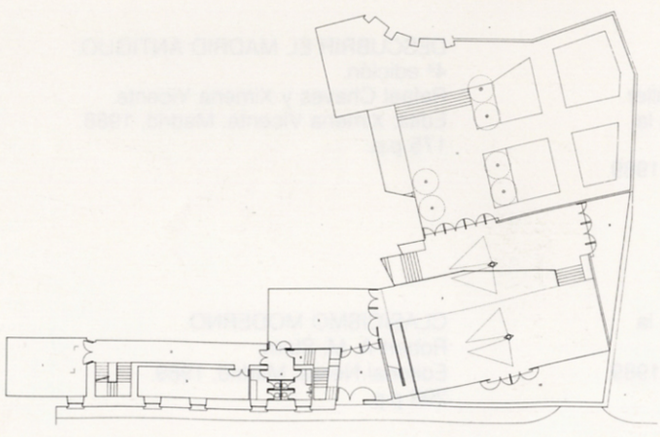
La propuesta para el Museo cuenta con la singularidad de hacerse sobre el solar que ocupó la Casa de los Condes de Paredes, junto a los restos de la Capilla de San Andrés, obligando las bases al mantenimiento de la misma y a su integración en la edificación englobando los elementos arqueológicos existentes del antiguo claustro.

El Jurado estuvo compuesto por Fernando López Amor, Luis del Rey, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Juan Navarro Baldeweg, Javier Gutiérrez, Luis Alvarez López, Miguel Palmero, Amalia Castro-Rial y Manuel Guzmán.

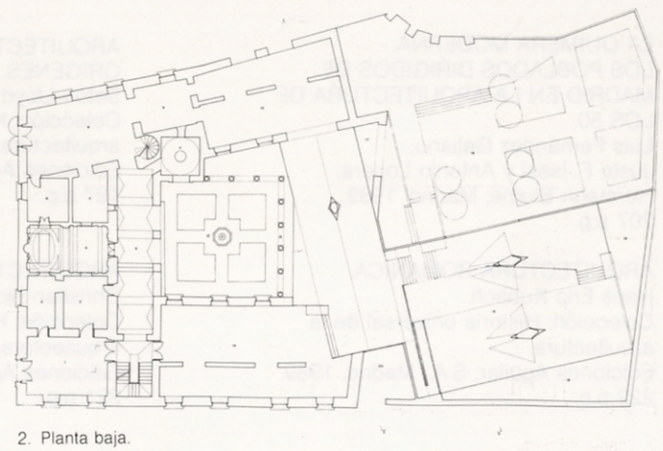


Museo de S. Isidro. **PRIMER PREMIO: Valentín Quintas Ripoll**

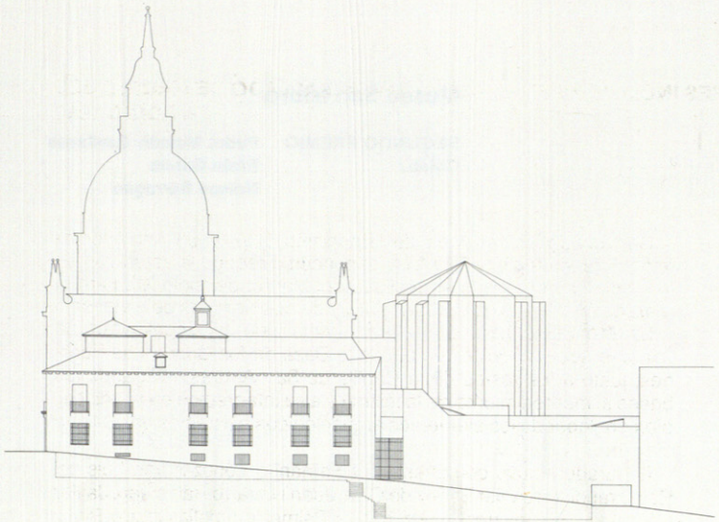
Colab.: J. Carlos Malvárez, estudiante



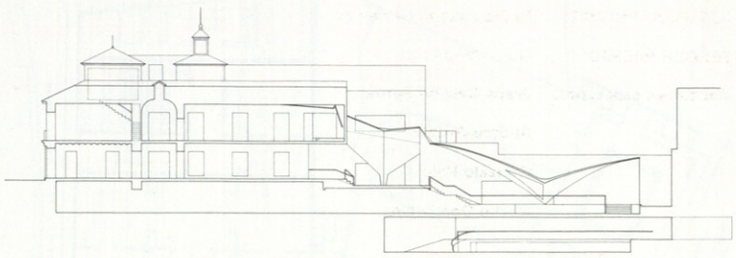
1. Planta semisótano.



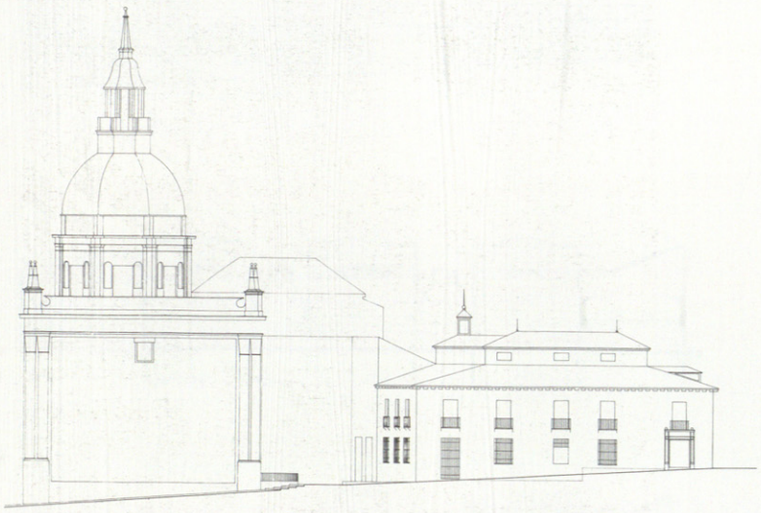
2. Planta baja.



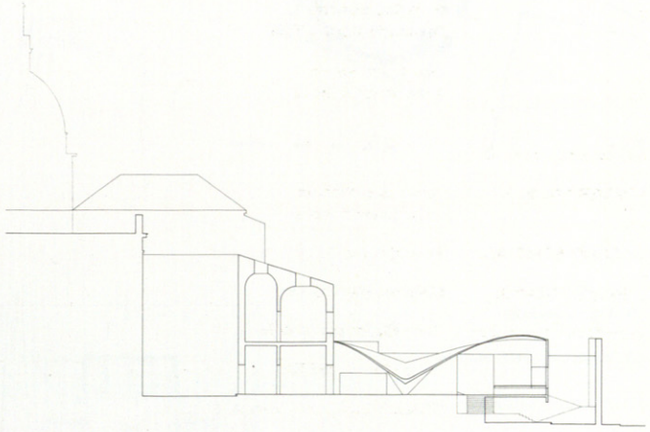
3. Alzado Costanilla de S. Pedro.



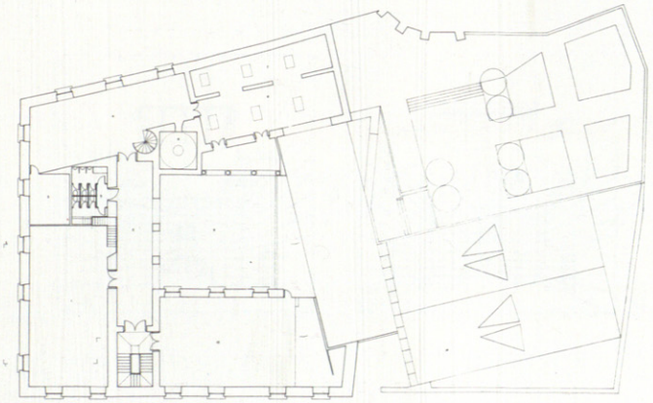
4. Sección longitudinal.



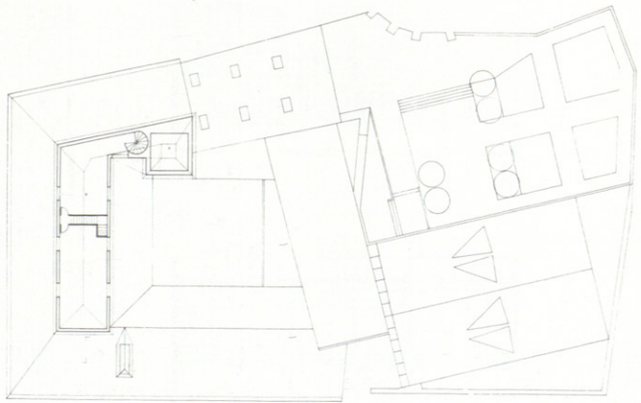
5. Alzado. Plaza de S. Andrés.



6. Sección transversal.



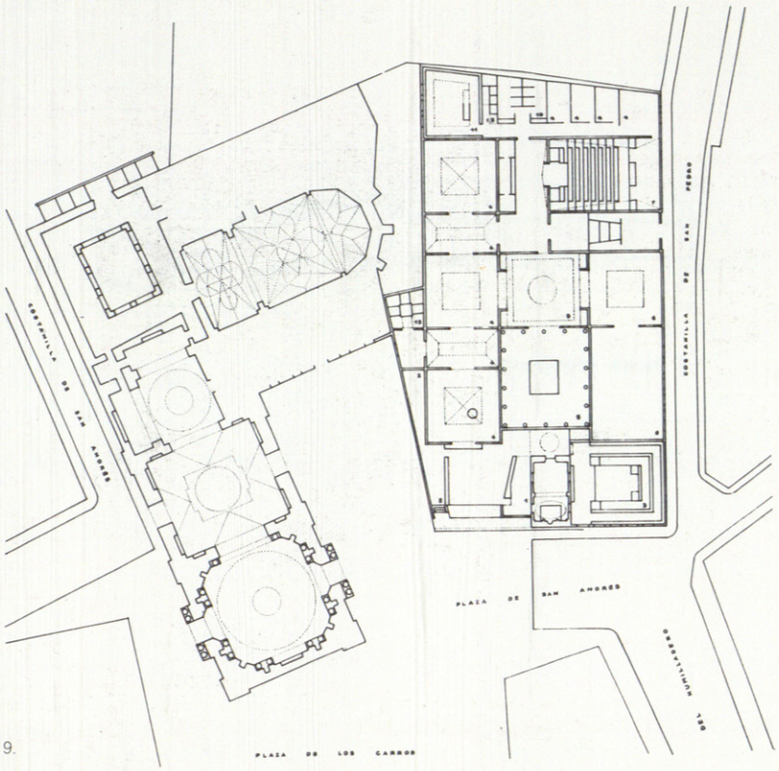
7. Planta primera.



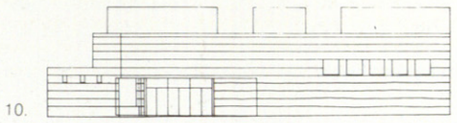
8. Planta cubiertas.

Museo San Isidro

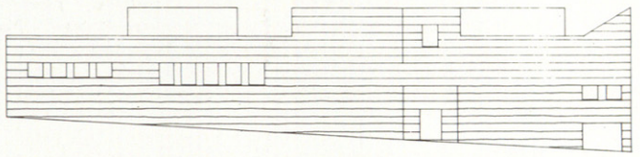
SEGUNDO PREMIO **Pedro Moleón Gavilanes**
Colab.: **Efrén Garcia**
Nelson Barragán



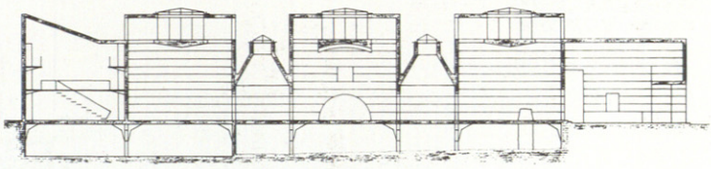
9.



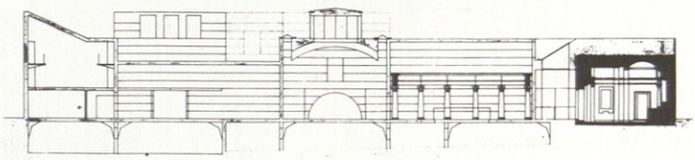
10.



11.

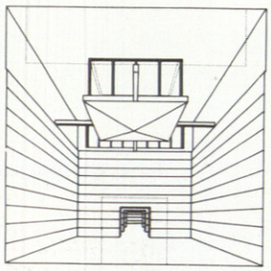


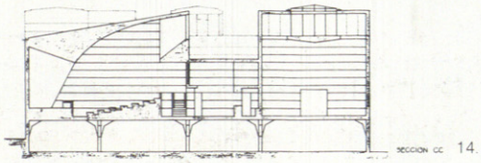
12.



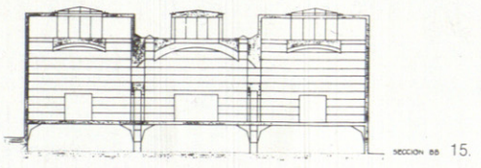
13.

9. Planta general.
10. Alzado. Plaza S. Andrés.
11. Alzado. Costanilla S. Pedro.
12,13,14,15. Secciones.
16. Perspectivas interiores.

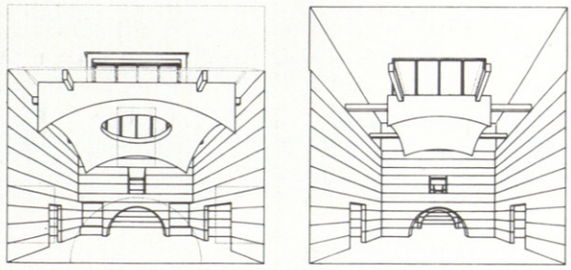




14.



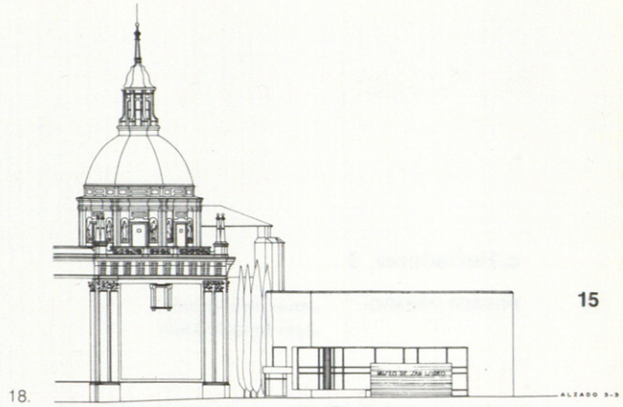
15.



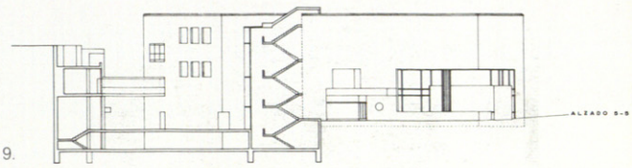
16.

Museo San Isidro

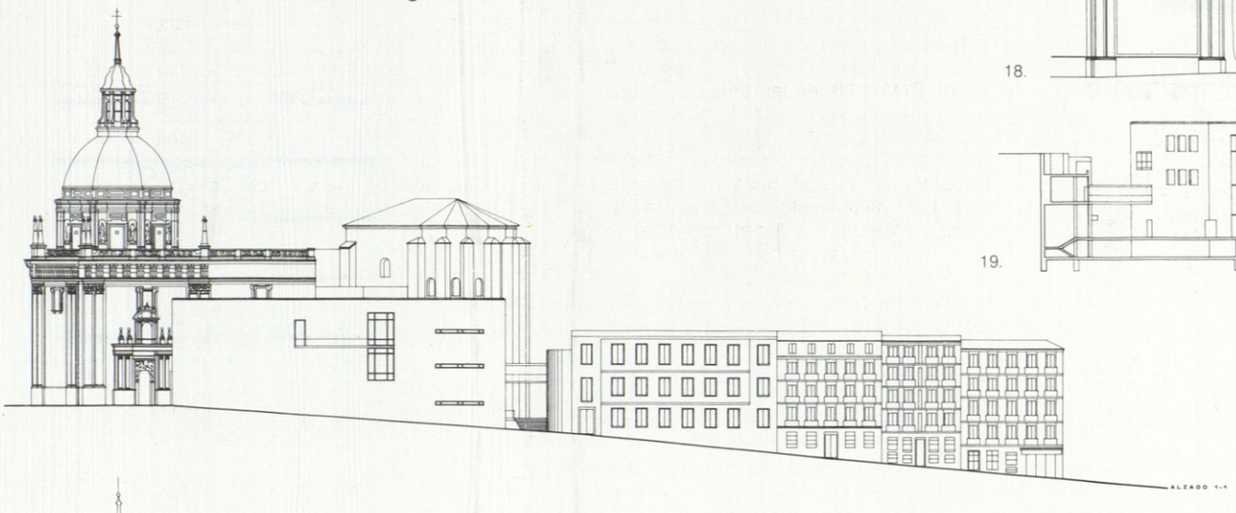
TERCER PREMIO — **Julio Cano Lasso**
Colab.: — **Diego Cano Pintos**
Ignacio Isasi Zaragoza
Gonzalo Cano Pintos
Alfonso Cano Pintos
Vicente González Laguillo



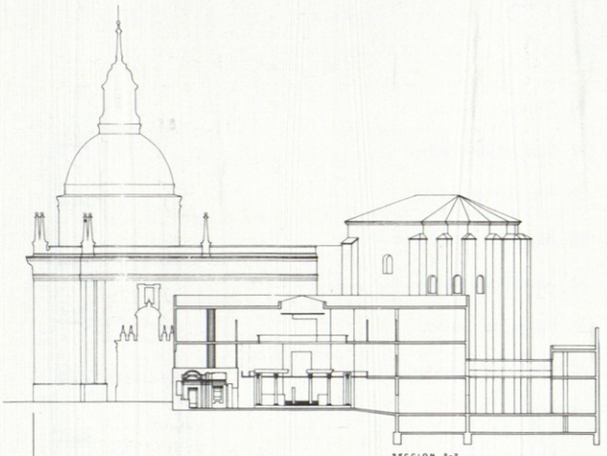
18.



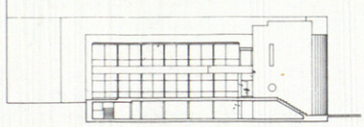
19.



17.



20.



21.

17. Alzado. Costanilla S. Pedro.

18. Alzado. Plaza S. Andrés.

19,21. Alzados interiores.

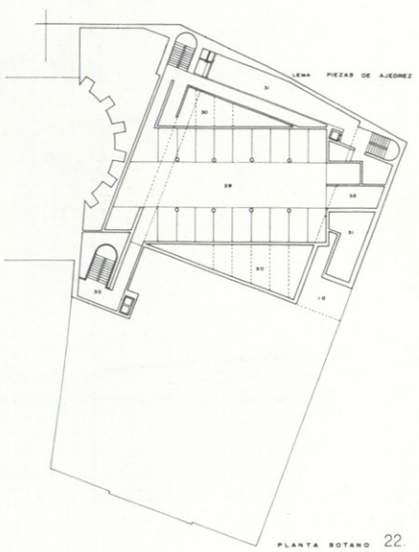
20. Sección longitudinal.

22. Planta sótano.

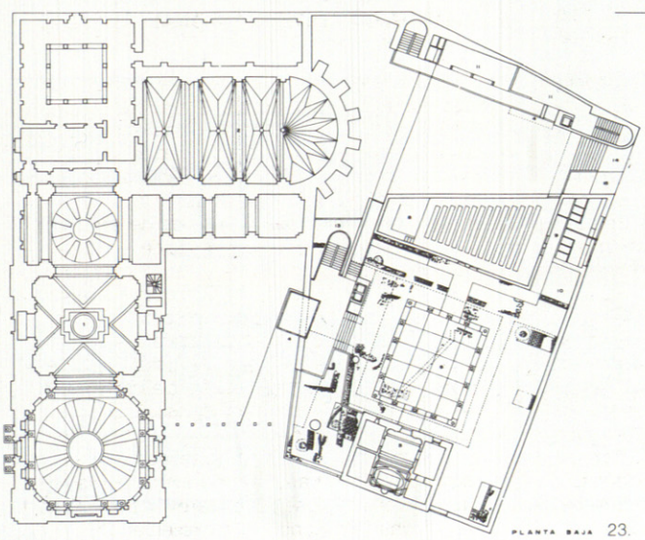
23. Planta baja.

24. Planta primera.

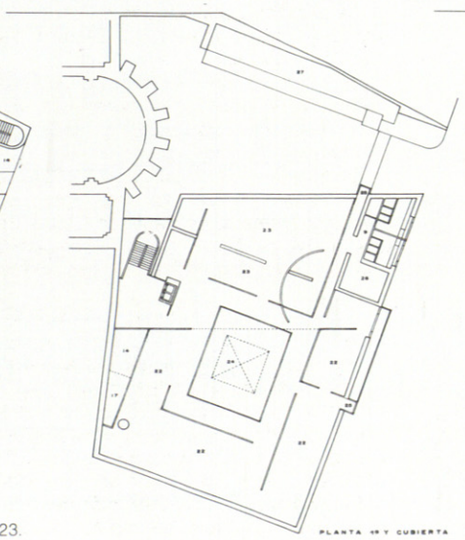
25. Planta segunda.



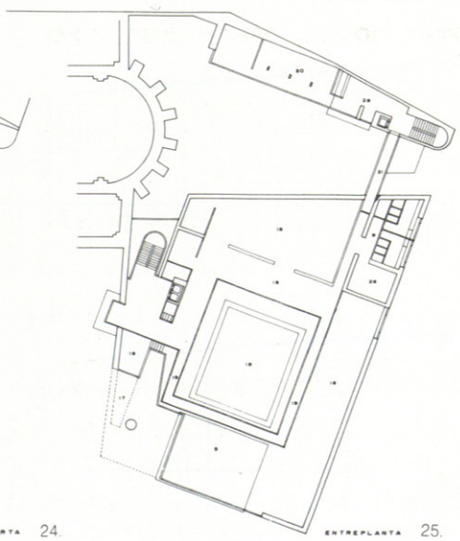
PLANTA SOTANO 22.



PLANTA BAJA 23.



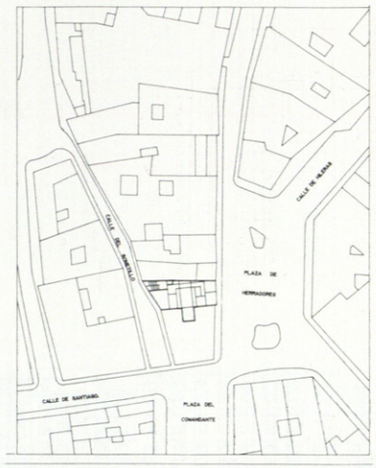
PLANTA 1ª Y CUBIERTA 24.



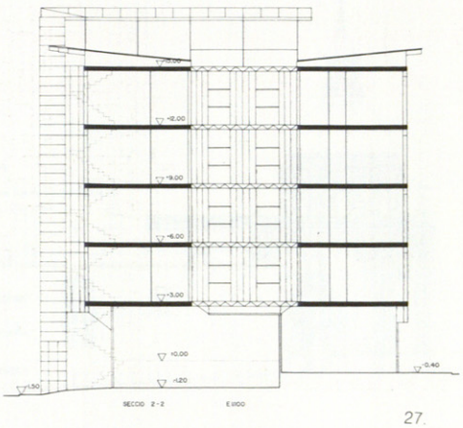
ENTREPLANTA 25.

c/Herradores, 5

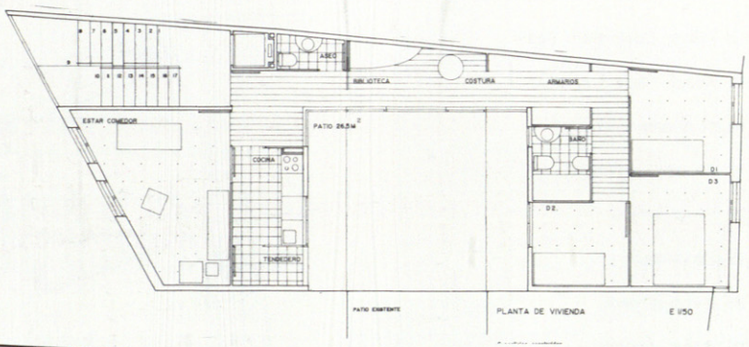
16 **PRIMER PREMIO:** **Jesús San Vicente**
Juan Ignacio Mera



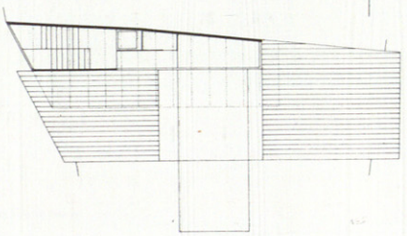
26.

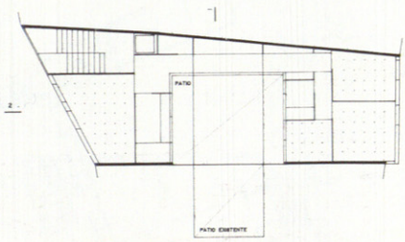


27.

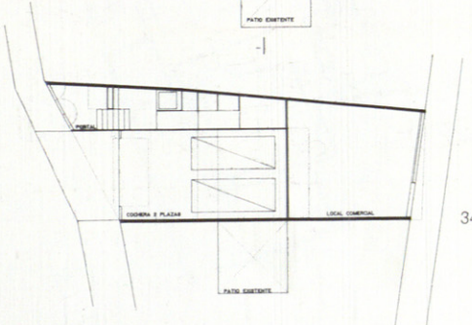


31.


32.

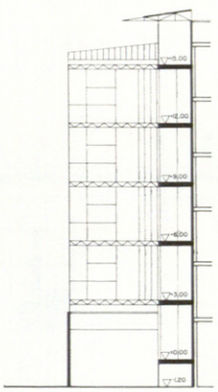


33.

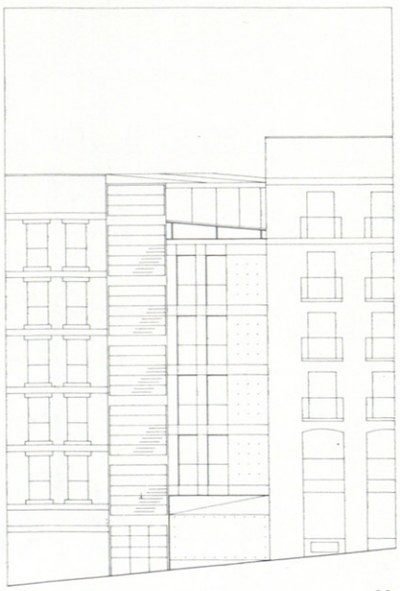


34.

26. Plano de situación.
27. Sección longitudinal.
28. Sección transversal.
29. Alzado c/Herradores.
30. Alzado c/Bonetillo.
31. Planta de vivienda.
32. Planta de cubiertas.
33. Planta 1,2,3,4.
34. Planta acceso.

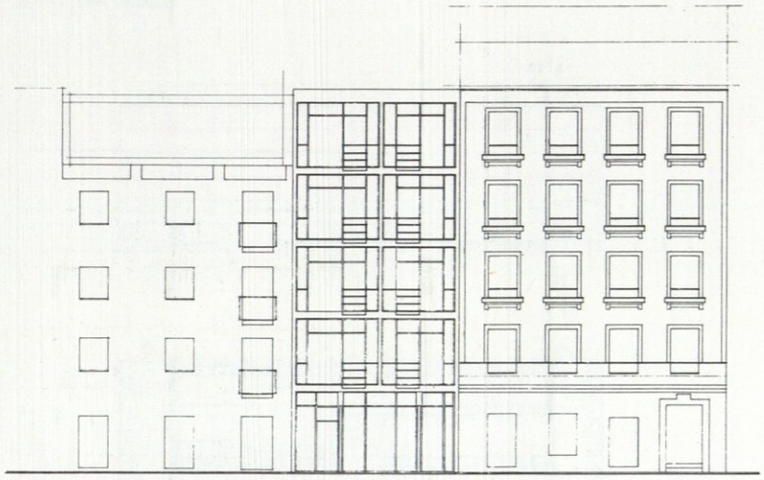

28.


29.

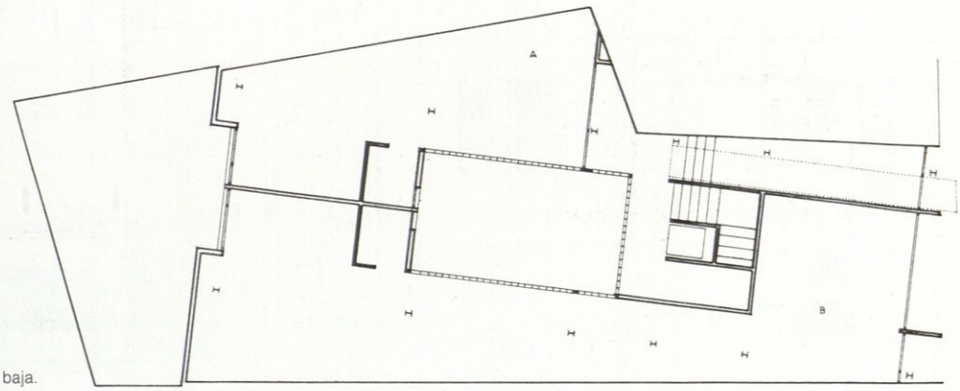

30.

c/Angosta de los Mancebos, 3

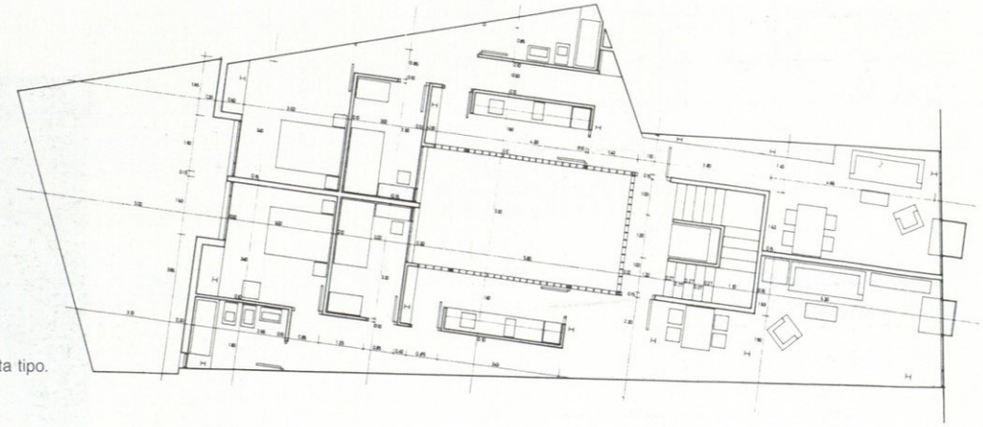
PRIMER PREMIO: **Dolores Alonso Vera**
Javier García-Solera Vera



35. Alzado.



36. Planta baja.



37. Planta tipo.

ESTUDIO DE IDEAS PARA EL PROYECTO DEL CENTRO REGIONAL-SUR DE RED ELECTRICA DE ESPAÑA, S.A.

MADRID, Mayo 89

EQUIPOS: **Andrés Perea (finalista)**

Antonio Miró
Antonio Ruiz Duerto

Eduardo Fernández Inglada
Antonio Fernández Renau

Fernández Carrascal
José María Fernández

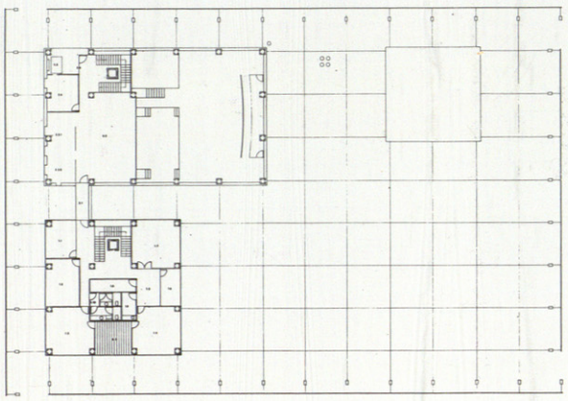
Juan Cuenca Montilla

Mariano Bayón (premiado)

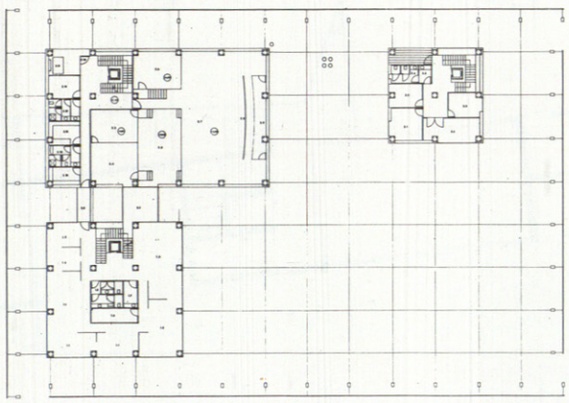
JURADO: Alberto Balbotín Polledo
Jerónimo Junquera
José Ramón Moreno
Salvador Pérez Arroyo

PROYECTO PREMIADO

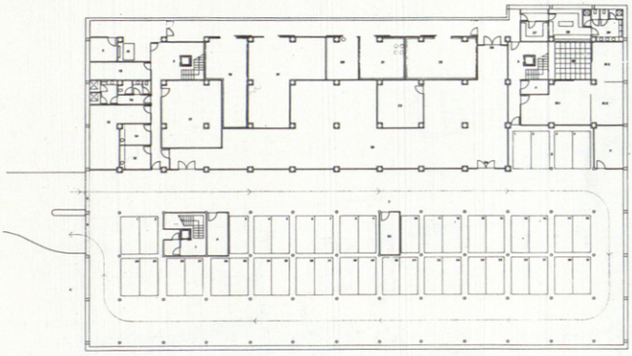
Mariano Bayón



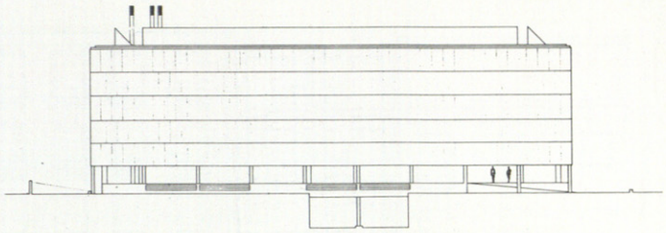
38.



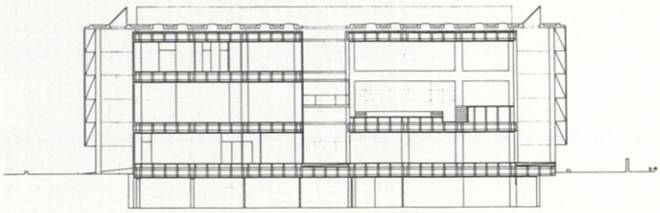
39.



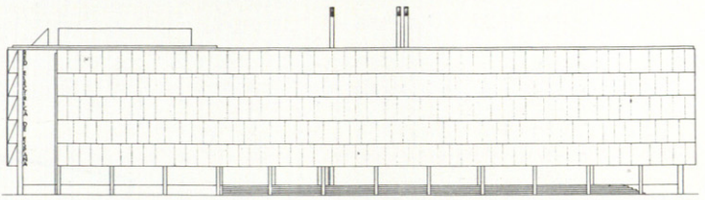
40.



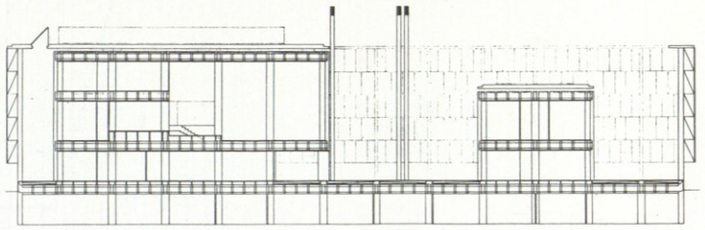
41.



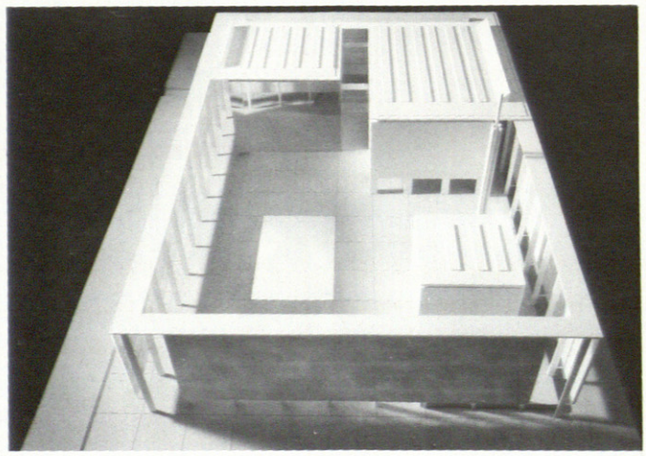
42.



43.



44.



45.

38. Planta primera.

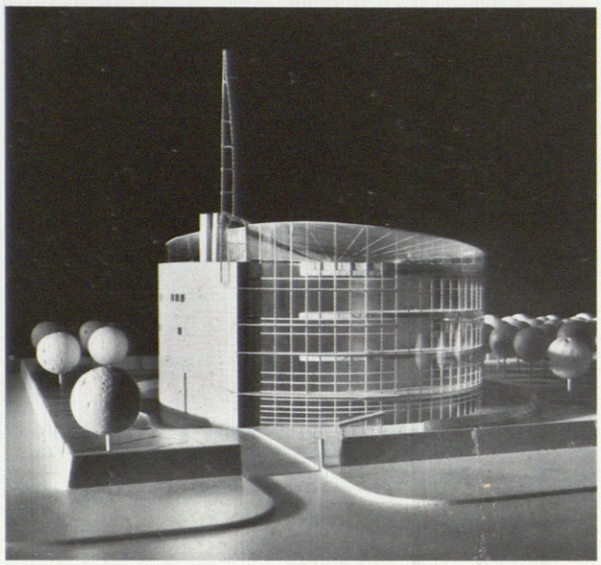
39. Planta baja.

40. Planta sótano.

41,43. Alzados.

42,44. Secciones.

45. Maqueta.



PROYECTO FINALISTA

Andrés Perea

46. Maqueta.

47. Alzado.

48,49. Secciones.

50. Planta sótano.

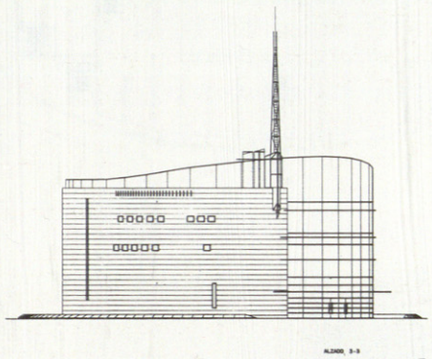
51. Planta semisótano.

52. Planta baja.

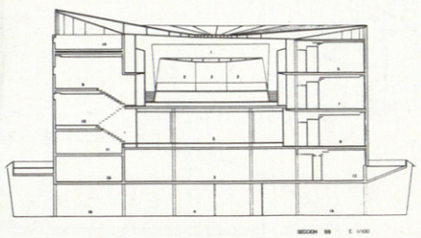
53. Planta primera.

54. Planta segunda.

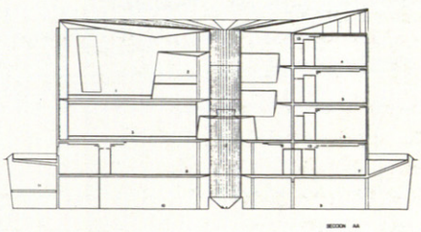
55. Planta de cubiertas.



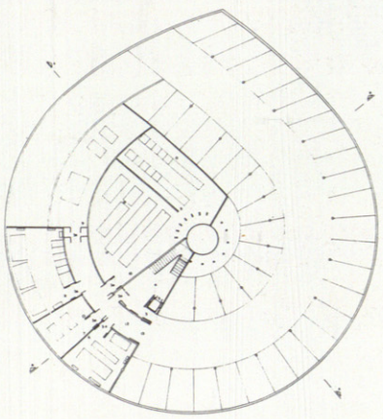
47.



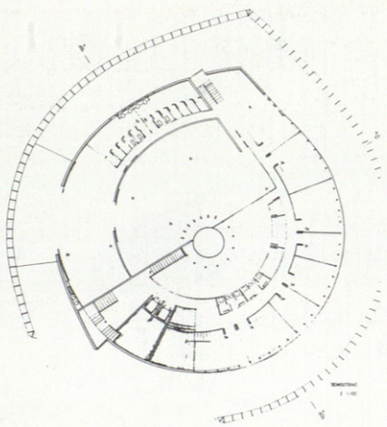
48.



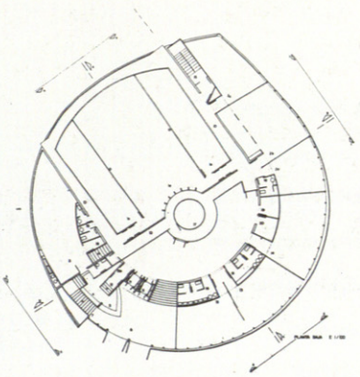
49.



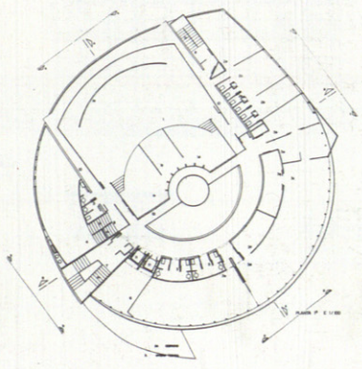
50.



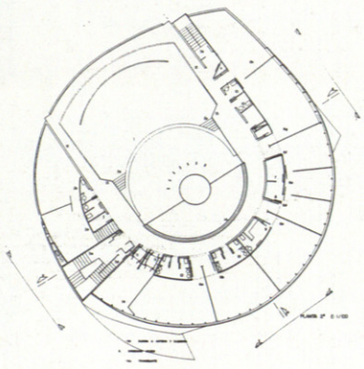
51.



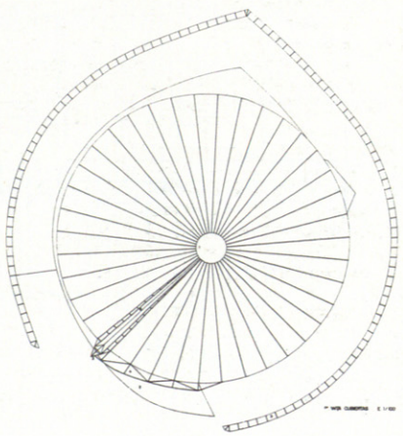
52.



53.



54.

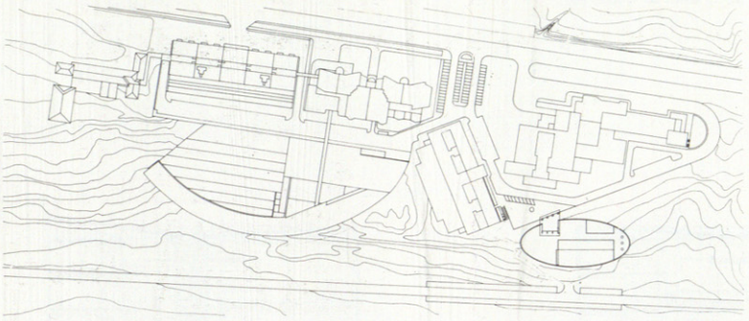


55.

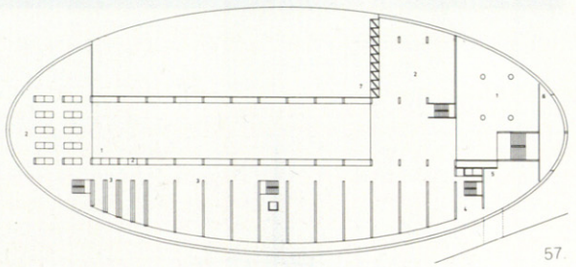
20

PRIMER PREMIO: **Gabriel Gallegos**
José Antonio Salvador
Juan Sanz Blanco
José Luis Villacorta

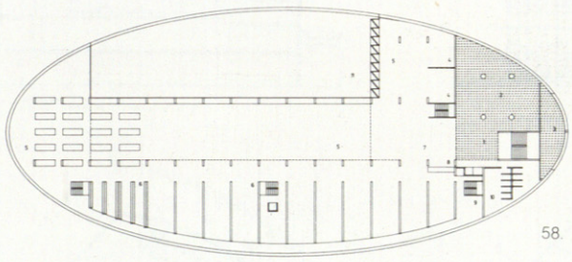
JURADO: Francisco J. Sáenz de Oiza
José María Ureña
Dolores Lamarca
Jesús Molinero
Evaristo Martínez-Radio



56.

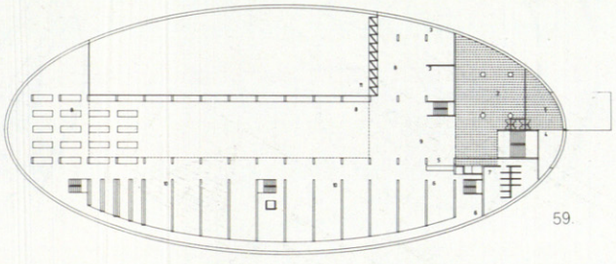


57.

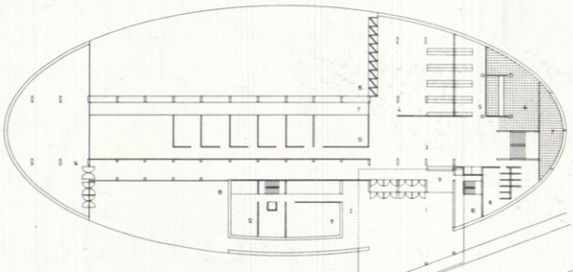


58.

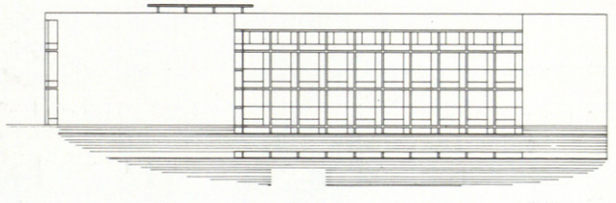
56. Plano de situación.
57. Planta general -3,-9,-15.
58. Planta general -6,-18.
59. Planta general acceso.
60. Planta de accesos.
61. Alzado norte.
62. Alzado sur.



59.

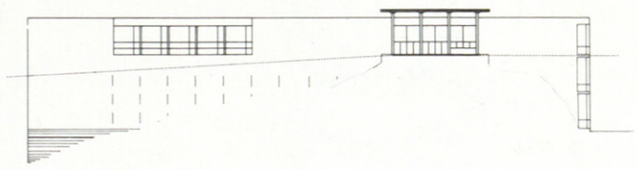


60.



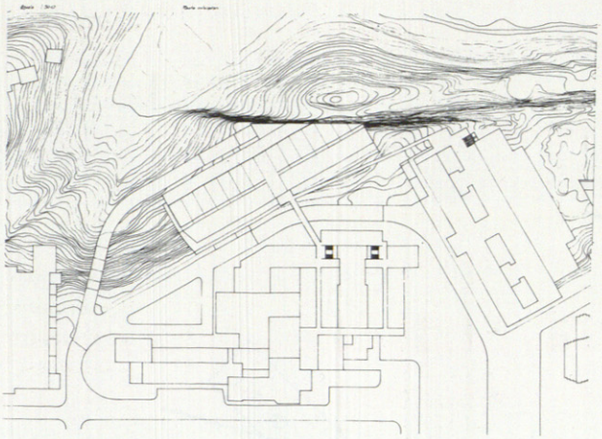
61.

ALZADO NORTE

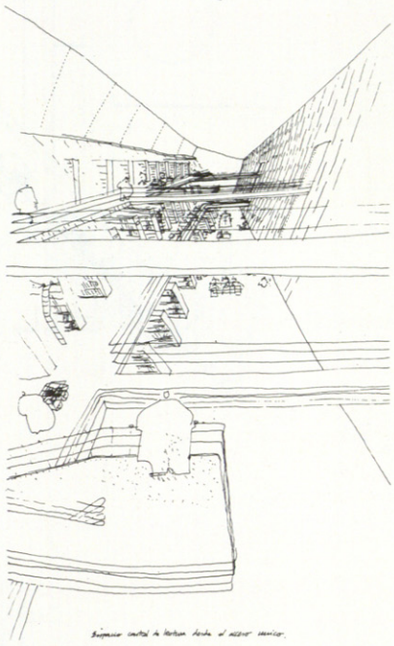


62.

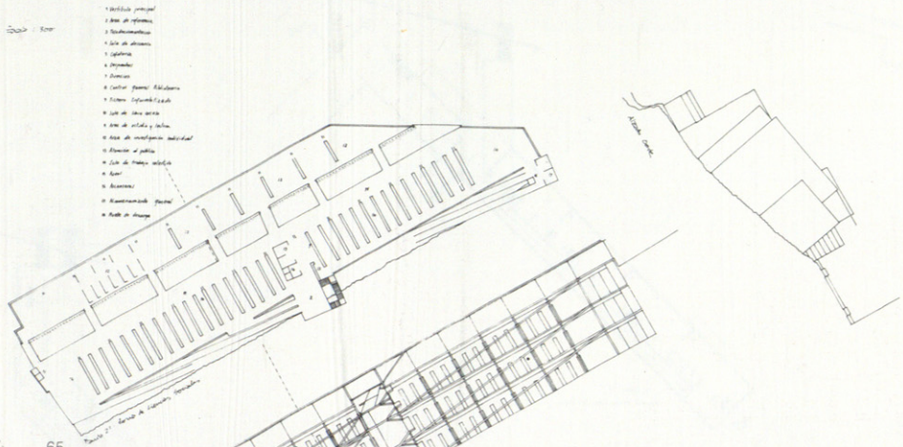
SEGUNDO PREMIO: **Federico Soriano**
ex-aequo **Fernando Porras-Ysla**
Aránzazu Lacasta



63.



64.

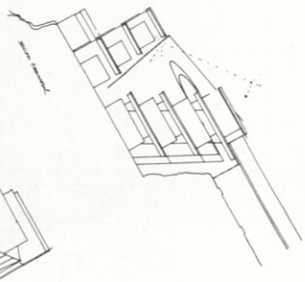


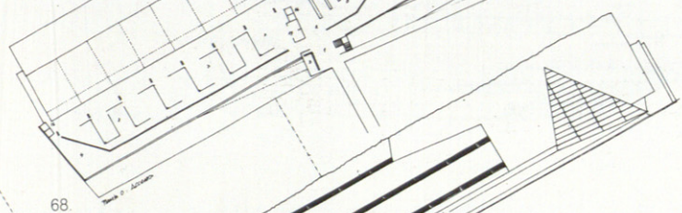
65.

66.



67.





68.

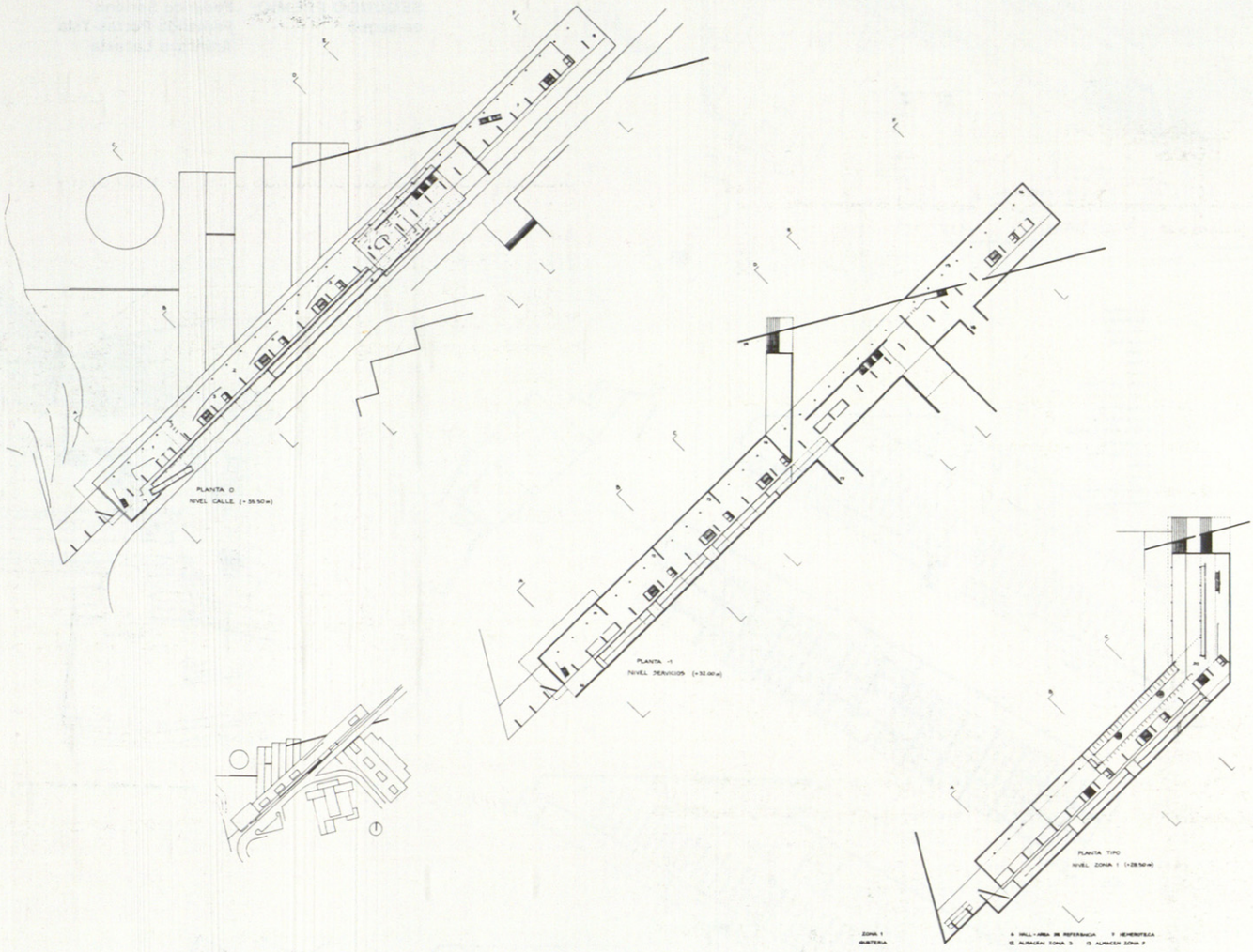


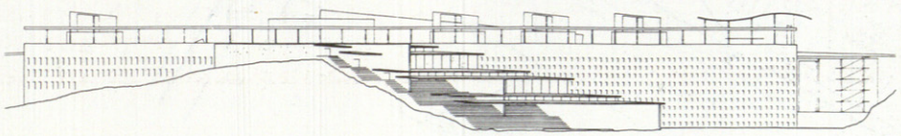
69.

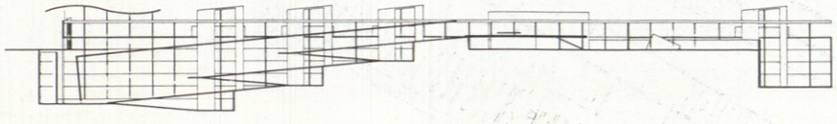
70.

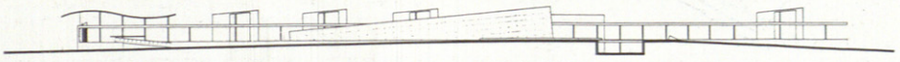
63. Planta de situación.
64. Perspectiva interior.
65. Planta -2.
66. Sección.
67. Planta -3.
68. Planta 0.
69. Alzado norte.
70. Planta -1.

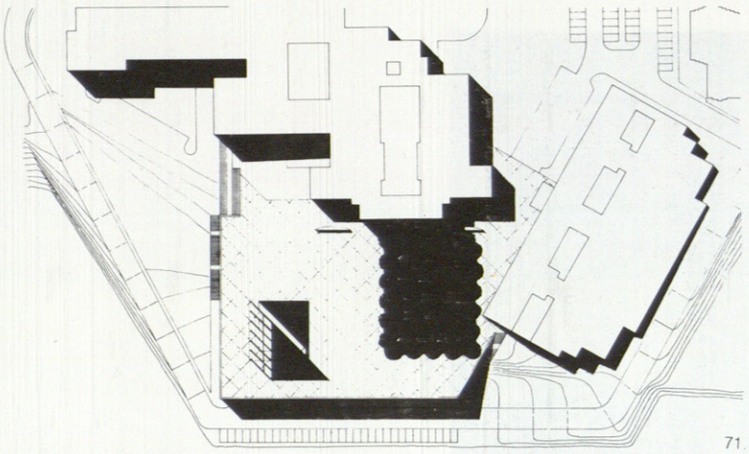
SEGUNDO PREMIO: José Antonio Presmanes
ex-aequo Serafín Presmanes
Fidel Vázquez Alarcón
Enric Montoya
Montserrat Pamies
Rosa María Pallarés




ALZADO NORTE


SECCION POR RAMPA


ALZADO SUR



71.

71. Planta de situación.

72. Alzado norte.

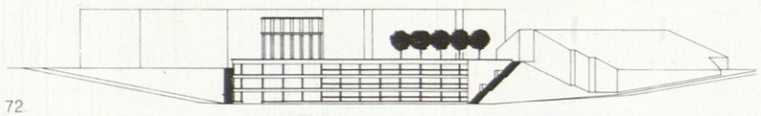
73. Perspectiva.

74. Sección.

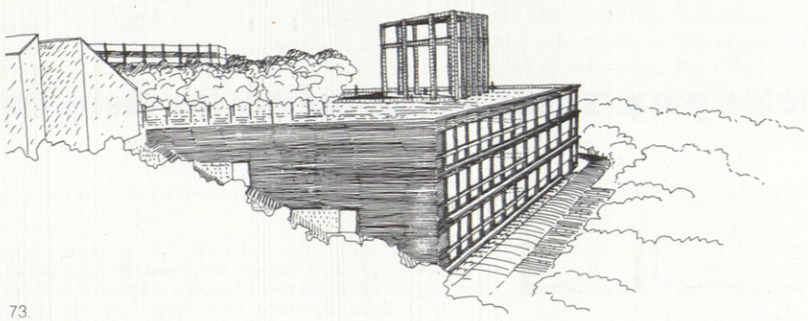
75. Planta -1.

76. Planta -2.

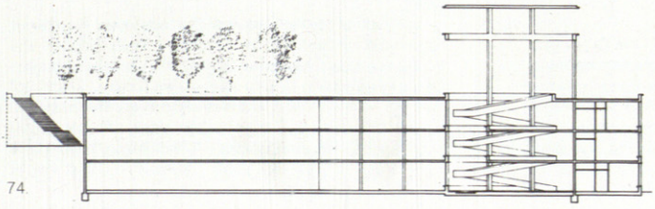
77. Planta -3.



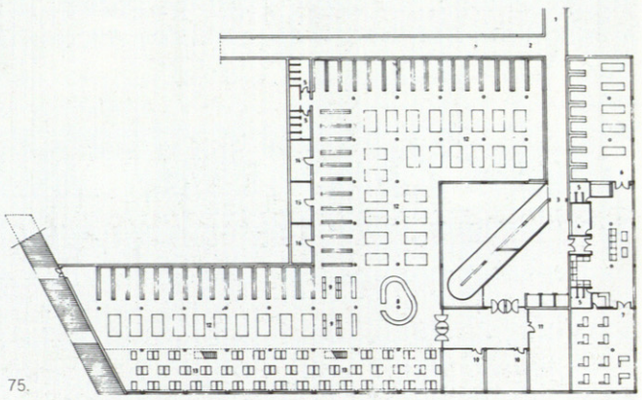
72.



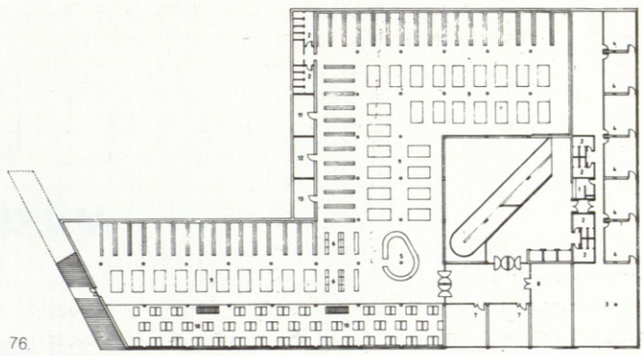
73.



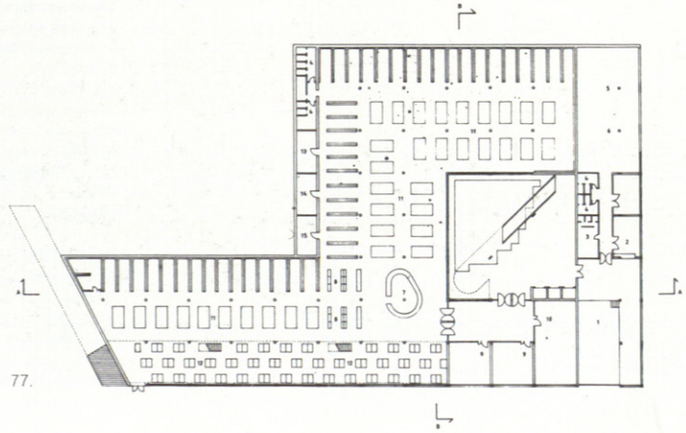
74.



75.



76.



77.



1. Cesena, biblioteca Malatestiana, 1947-52.

Josep María Montaner

MUSEION. Bibliotecas, museos y academias.

Los espacios para la cultura, las artes y las ciencias

MUSEION

Libraries, Museums and Academies. Places for culture arts and sciences

The objective of this paper is to trace the evolution of a certain type of architecture from the very beginning until the latest examples, and to analyze the synthesis of this architecture. We will be discussing everything from the primitive places used to store books to the most modern technologically up-to-date structures, such as the Pompidou Center and the Institute of the Arab World, both located in Paris.

Initiation

In the Era of the Classics, at the height of the Greek and Roman Empires, there were often close contact between Academies, Museums and Libraries, as can be seen by the fact that there were Museums in both Plato's Academy and Aristotle's School. Perhaps the best example ever is the great Library in Alexandria where a museums was later built as well. This museum - *Museion* the name used to describe all museums during the Renaissance Era, was, in all reality, a type of Academy where wise men would gather together to develop their knowledge of Nature. In Greece, the *Museion* was related to the Muses of the Arts, at the time when the study of and nature went hand-in-hand. In Greece, the temples stored treasures and other works of art while in Rome the public baths, forums, markets and theatres all had art collections.

So the places for storing books, having collections and for scientific study all have a common origen. All three, Libraries, Museums and Academies, began is same type of place.

However once the Classical Era was over, the places reserved for culture and art collections were reduced and scattered about. During the 3rd and 4th Centuries libraries dissapeared, being *sealed forever like tombs.*[1] It was not until the 17th and 18th Centuries when major libraries were again built and new, large public museums were only begun in the 18th and Centuries. In fact, these libraries and what were to become public museums originated in convents and palaces.

Rastrear los inicios y la evolución de determinadas tipologías arquitectónicas; analizar las síntesis tipológicas de nuestra época actual; este será el objetivo del presente escrito. Desde los primigenios espacios dedicados a albergar libros, a coleccionar objetos y a promover debates culturales hasta los grandes contenedores tecnológicos de nuestros días, como el Centro Pompidou o el Instituto del Mundo Arabe, ambos en París.

Los inicios

En la época clásica, en los períodos de predominio de la cultura helenística y romana, los lugares dedicados a academia, museo y biblioteca se producían, en muchas ocasiones, en estrecho contacto. Hubo un museo en la Academia de Platón y en el Liceo de Aristóteles. Y en el caso más singular de la historia, en la gran Biblioteca de Alejandría, también se levantó más tarde, junto a ella, un museo. Este museo —el *museion,* que dará nombre a los museos del Renacimiento era, en realidad, una especie de Academia donde se reunían los más importantes sabios de la época para dedicarse al estudio y conocimiento de los fenómenos de la naturaleza. En la Grecia clásica, el *museion* era el lugar conectado con las musas inspiradoras del arte, en un período en que el estudio del arte y la naturaleza van parejos. En Grecia, los templos acumulan tesoros y obras artísticas, y en Roma, las termas, los foros, los mercados y los teatros albergan colecciones de arte.

Por lo tanto, los espacios dedicados a albergar libros, a coleccionar objetos y al estudio científico parten de un origen común. Bibliotecas, museos y academias tienen sus inicios en un mismo grupo de espacios.

Tras la época clásica, los espacios dedicados a la cultura y al coleccionismo se reducen y se dispersan. Durante los siglos III y IV las bibliotecas desaparecieron *selladas para siempre como tumbas.*[1] Hasta los siglos XVII y XVIII no se construirán importantes bibliotecas, y hasta los siglos XVIII y XIX no se edificarán grandes museos públicos de nueva planta. De hecho, los espacios seminales de lo que posteriormente serán estas bibliotecas y museos públicos, surgirán en espacios concretos de conventos y palacios.

Es decir, que a lo largo de la Edad Media, los espacios dedicados al almacenaje de los libros existentes, al coleccionismo de objetos y tesoros —tanto fruto de triunfos en las batallas como de las donaciones religiosas— y al estudio de las ciencias se alojan en grandes conjuntos religiosos, primero en palacios y universidades, más tarde constituyendo sólo una parte de estos edificios.

En la Edad Media, las iglesias se convierten en depósito de libros y museos de antigüedades. Piezas arqueológicas, reliquias, piedras preciosas y semipreciosas productos animales, libros de santos, figuras de cera y todo tipo de objetos extravagantes forman parte de estas heterogéneas colecciones. Unas cámaras de los tesoros que anuncian las posteriores cámaras artísticas y de las maravillas del Renacimiento.

En el caso de las bibliotecas, el antecedente espacial estaría en el *armarium:* pequeñas estanterías que configuraban un armario para libros y estaban instaladas en una hornacina del claustro de los conventos, generalmente en su pared oeste, al lado este del transepto de la iglesia. En algunos casos se construían nichos en los mismos claustros de los monasterios para que los monjes escribieran y leyeran en ellos. Sólo más tarde, en el siglo XV, empiezan a habilitarse salas específicas para libros. Cuando se establecen ya naves con bóvedas para alojar los volúmenes en conventos y universidades, los libros se encadenan en atriles. Y es en las bibliotecas italianas del *quattrocento,* que surgen como resultado del nuevo instrumento de las imprentas, donde se empiezan a introducir elementos nuevos, como la utilización de un esquema basilical con nave central y alas laterales para la Biblioteca Malatesta Novello en Cesena (1447-1452). La cultura del *quatrocento* irá estrechamente ligada a la utilización de la imprenta, a la recuperación de la tradición de los autores clásicos, a la preparación de nuevos textos y a la creación de bibliotecas.

En este período, en las abadías y monasterios aparecen ya alas independientes dedicadas a biblioteca y en las ciudades universitarias británicas —Edimburgo, Cambridge, Oxford, etc.— proliferan las grandes bibliotecas de los Colleges.

En el caso de los museos, la aparición de los espacios seminales es más tardía. Se produce a lo largo del Renacimiento y del

---

Thus we can see that throughout the Middle Ages the spaces reserved for storing the few books that existed, for collections of both different objects and treasures - from battles as well as religious donations - and for scientific study were centered in religious settings, at first in palace and universities and later only forming a part of these buildings.

During the Middle Ages, churches were used as warehouses for books and museums for antiques. Archeological remains, relics, jewels, animal products, saints' books, wax figures and all kinds of extravagant objects make up this strange, heterogenous collections. These treasure chambers were the forerunners of the later artistic chambers and the wonders of the Renaissance.

In the case of the libraries, the spatial origin is in the *Armarium,* small shelves which served as a closet set for books and, were installed in the niches in the convents' cloister usually in the west wall on the eastern side of the church's transept. In some cases niches were also built in the cloisterns of the distinct monasteries so the monks could read and write in them. Specific rooms for books were only begun much later, in the 15th Century. When domed rooms where built for storing volumes in convents and universities, the books were tied to lecterns. The Italian libraries from the *quattrocento* period, which were the direct result of the invection of the printing press, were the frist to use a church-like design with a main part in the middle and aisles on both sides for the Malatesta Novello Library in Cesena (1447-1452).

The main aspects of the quattrocento cultural period is the use of the printing press, the return to the tradition of reading the Classics, preparition of new texts and founding of libraries.

During this period, independent wings used as libraries were built in both abbeys and monasteries as well as in the major British university cities - Edimburg, Cambridge, Oxford, etc. - where large libraries were incorporated into the Colleges.

In the case of museums, the seminal spaces appeared even later, diring the Renaissance and Baroque Periods, in the wonder chambers —*wunderkamern*—, in the natural science cabinets, in the painting galeries and in the archeological gardens, almost always on palace grounds. Culture during these periods created an enormous interest in collections, such as those of strange, picturesque, monstruous, mysterious and exotic objects.[2]

The two most important seminal spaces are the wonder chambers or the cabinet of scientific curiosities from the manierist period - where scientific, art, travel, weapons and other kinds of objects are all mixed together. They tend to be square, circular or eight-sided, large enough to have an area in the center for gatering things and for working and the painting gallery - mainly portraits of wise men or other illustrious people, sculptures, etc. - which was very typical during the Baroque Era. The gallery was like a long, narrow hallway filled which movement and used as a connection. The archeological gardens are the third kind of space and were basically decorative rather than being scientific. The Villa Adriana is a good example of this type of space, as is the later Baroque palaces such as the Villa Albani in Rome

Barroco, en las cámaras de las maravillas —*wunderkammern*—, en los gabinetes de ciencias naturales, en las galerías de pinturas y en los jardines arqueológicos, prácticamente siempre ubicados en estancias y espacios de los palacios. La cultura del Renacimiento y del Barroco desarrollará un enorme interés tanto por el coleccionismo como por el atesoramiento de todo tipo de objetos extraños, pintorescos, monstruosos, misteriosos y exóticos.[2]

Los dos espacios seminales más importantes son la cámara de las maravillas o cabinete de curiosidades científicas, típicas de la época Manierista —donde se mezclan objetos de ciencia, arte, viajes, armas, etc.— y que tiende a adoptar la forma cuadrada, octogonal o circular, adecuada para un lugar concéntrico dedicado a la acumulación y al trabajo; y la galería de pinturas —o retratos de sabios y hombres ilustres, esculturas, etc.—típica del Barroco, que tiene la forma de corredor alargado, de espacio de movimiento y conexión. Un tercer espacio lo constituyeron los jardines arqueológicos, organizados con criterios decorativos y no científicos: un tipo de ordenación que podemos encontrar ya en un precedente como la Villa Adriana y que cualifica los palacios barrocos hasta ejemplos tardíos como la Villa Albani en Roma (1743-1763). A lo largo del período del Renacimiento y del Barroco, las colecciones forman parte del ornato del palacio, están instaladas según criterios iconográficos. Dos de los muchos ejemplos que podríamos citar son la Biblioteca del Palacio de Viena y el Museo Cospiano en Bolonia.

Por lo tanto, a partir de estos elementos y espacios básicos, el *armarium* (es decir, las estanterías para colocar libros), los atriles y las salas para libros, por una parte, y los espacios de la *wunderkammer* y de la galería del coleccionista de pinturas, siguiendo un paulatino proceso de experimentación y articulación tipológica, se irá evolucionando hacia soluciones más complejas y hacia las primeras bibliotecas y museos.

Las primeras articulaciones tipológicas

El primer caso de una gran biblioteca que superará la solución de los atriles y recurrirá a las estanterías para libros en los muros, configurando la solución mural que repetirán posteriormente centenares de bibliotecas, fue la de El Escorial, proyectada hacia 1567 por Juan de Herrera. Poco después, la Biblioteca Ambrosiana de Milán (1603-1609) de L. Buzzi será la primera que cubra todas las paredes con estantes, la misma solución que recreará Boullée en su proyecto de Bibliothëque du Roi (1784).

Bastante más adelante, entre 1773 y 1780, la realización del Museo Pio-Clementino en el Vaticano, diseñado por Simonetti y Camporesi es una muestra de la intención de articular las diversas piezas que deberán formar un museo —atrio de entrada, patio, salas, galerías, rotonda, etc.— en una solución unitaria. El Museo Pio Clementino aún no lo consigue plenamente, y predomina más la autonomía de las piezas de procedencia diversa —cámara, galería, jardín, etc.—, que la forma unitaria de un nuevo edificio.

El paso hacia las bibliotecas, academias y museos a lo largo de los siglos XVI al XVIII se basa en la diferenciación entre ciencia y arte que va estableciendo la ciencia moderna, especialmente con Francis Bacon y René Descartes. Paulatinamente se desarrolla un proceso de especialización y división. Con la cultura ilustrada y las nuevas excavaciones arqueológicas exhaustivas, las nuevas disciplinas sistemáticas como la historia, la estética y la biología, y los nuevos edificios para la cultura —como museos, bibliotecas, academias, etc.— intentarán reflejar este nuevo orden.

Si de hecho hasta principios del siglo XIX no se realizaron museos pensados estrictamente de nueva planta y con carácter independiente, sí se realizaron, en cambio, a lo largo del siglo XVIII las primeras bibliotecas de nueva planta, aisladas y no dependientes ya de un organismo más complejo.

Los dos ejemplos más destacados son la biblioteca de Wolfenbütt(1706-1710) —disponía de un espacio oval cubierto con un tambor con las linternas de iluminación y una cúpula coronada por un gran globo e inserto todo ello en una estructura rectangular— y la Hofbibliotek de Viena (1722-1726) proyectada por Fisher von Erlach —con una estructura lineal y tripartita, definida por cortinas de columnas y una sala oval en el centro.

La pervivencia de los edificios indiferenciados

De todas formas, durante la Ilustración siguieron apareciendo

---

(1743-1763). Collections were found in most palaces during the Renaissance and Baroque Period and were installed, according to iconographic criteria. Among the many examples that could be mentioned are the Library in the Palace of Vienna and the Caspiean Museum in Bologne.

Thus, starting from those basic elements and spaces the *Armarium* (shelves for placing books), lecturns and rooms reserved for books on one hand the wonder chambers *(Wunderkammern)* and art collection galleries on the other, following an experimental process, this kind of architecture slowly evolved towards more complex solutions and the first libraries and museums.

The first typological articulations

The first example of a large library that used bookcases along the wall rather than the simpler lectern system, which was to be used by hundreds of libraries all over the world was the one in El Escorial, planned around 1567 by Juan Herrera. A bit later the Ambrsian library in Milan (1603-1609) by L. Buzzi was the firts to cover all of the walls with book shelves, the same solution Boullée used in the famous Bilioteque du Roi (1784).

Built between 1773 and 1780, the Pio Clementine Museum in the Vatican, designed by Simonetti and Camporesi is a good example of the diferent pieces needed to create a museum - entry way, patio, rooms, galleries and rotunda - to find one single solution. The Pio Clementine Museum does not quite reach this goal as the separate pieces - chamber, gallery, garden, etc. - tend to dominate rather than forming a single homogeneous unitin the new building.

The separation between art and science, as was developed by Francis Bacon and René Descartes is the basis for the evolution of libraries, academies and museums between the 16th and 18th Centuries Specialization and division are the prime factors in this period. This new system is reflected in the separate buildings used by the illustrated culture, the findings of archeologists and the newly defined subjets such as history, aesthetics and biology. All of the libraries, museums and academies built in this period are specialized in one area or the other.

Althought new, independent museums were not to be built until the 19th Century, the first independent libraries were begun in the 18th. The two clearest examples of isolated libraries are the Wolfenbuttel (1708-1710), with an oval space with its lantens for reading and a large dome crowned by a great and, all that within rectangular structure, and the Hofbibliotek in Vienna (1722-1726) designed by Fisher von Erlach with its linear structure divided in three parts by a series of columns and an oval room in the center.

Multi-usage buildings

During this period, however, other buildings did appear, based on the Alexandria Library and the Vatican concept, that had both cultural and scientific functions. So one can see that although the trend was towards specialization for collections of classical sculptures within larger settings - such as the Pio Clementine Museum in the Vatican - hybrid solutions were also employed to create buildings that were used as museums, libraries and academies at the same

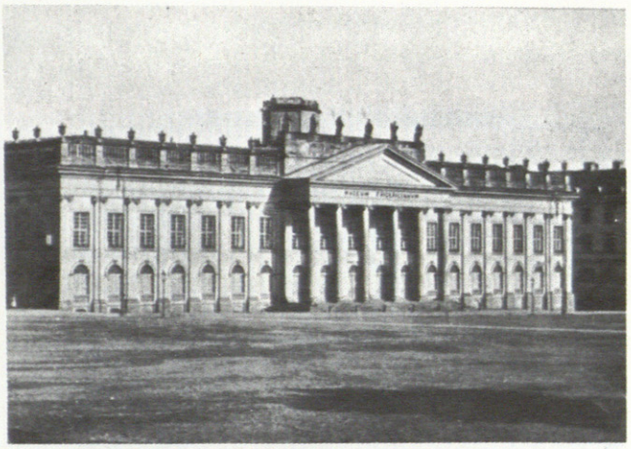
2. Biblioteca Ambrosiana en Milán, 1603-1609. L. Buzzi.

3. Museo Fridericianum en Kassel, 1769-1777. S.L. du Rey.

4. Biblioteca de El Escorial, 1567. Juan de Herrera.

2.





3.

4.



time. In fact, the collections usually had rooms for their collections, libraries and cabinets of natural science together.

One example of this is the Fridericianum Museum and Library in Kassel (1769-1777). It was a private neo-classical palace with antique statues, pieces of natural science, coins, watches and stamps on the ground floor, to separate rooms which served as a library and a collection of mathematical and physics instruments on the main floor and musical and mechanical instruments as well as arms and wax figures on the second floor. Art, science, literature and rare objects are all in the same building.

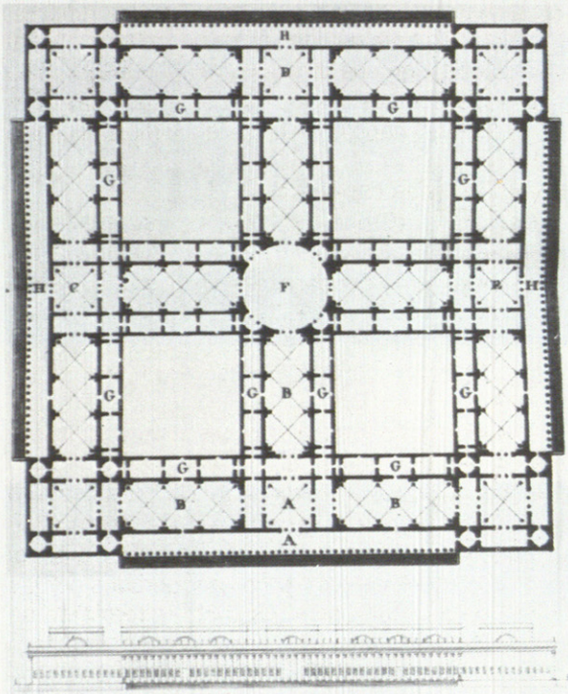
The other example is the Prado Museum in Madrid, designed by Juan de Villanueva. It was originally planned to be an Academy of Sciences or Cabinet of Natural History, a real public temple of science, art and culture, but was later converted into an Art Museum by Isabel de Braganza, Ferdinand VII's second wife, in 1819. In 1784 Charles III had given Villanueva the project of creating a series of scientific institutes to stimulate knowledge and to give an outlet for artistic creation. The original idea of the Secretary of State Floridablanca was to found a Science Academy and Natural History Cabinet with mineral, botanical and zoological colletions, a chemistry laboratory, an astronomical observatory, a mechanical cabinet, a library and the Three Arts Academy as well as a places for collections and meetings of the academicians. Villanueva disigned a beautiful buildings with five o separate symmetrical wings that, at the same time, were joined together, with a rotunda that would be the entrance and a research space, a gallery as a hallway, a church like floor as a meeting place, another gallery, and a palace as a research and meeting center as a solution for the complex program, as he still did not have any single solution for a museum. It was linear with differentiated bodies, each with its own facade. Once repairs were made after the damage done during the Napoleonic occupation, it became finally the art museum as it still is today.

Experiments and Canonical Solutions

Another major architectural change was first introduced at the Karlsruhe Library in 1761. Bookshelves and reading rooms were built seperatedly for the first time thus creating the two different solutions that still exist today, the older libraries with bookshelves on the wall and the more modern ones with seperate open spaces for keeping books.

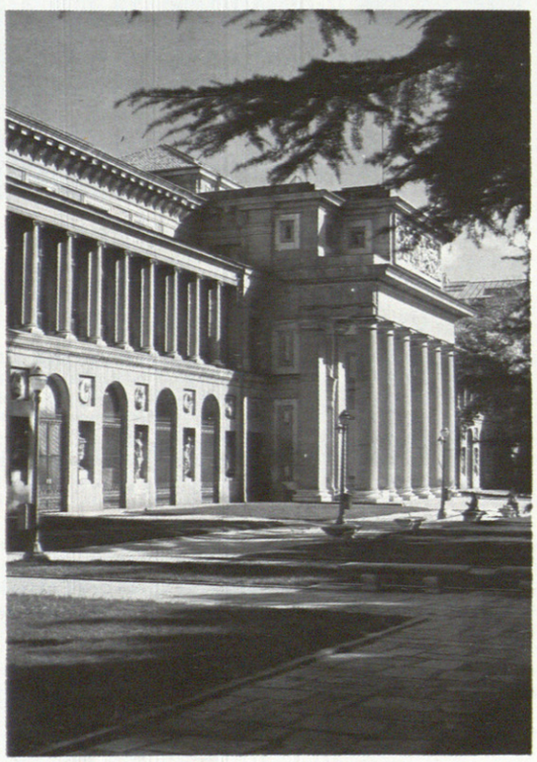
As is well-known, the second half of the 18th Century was a period of experimentation and new proposals, the Ettienne-Louis Boullée projects being a good example of this. Boullée designed both libraries and museums and they show how he clearly foresaw the best solutions for a library space, row after row of books on the wall, yet was less certain about museums. Boullée's museum is much more a recreation of sublime architecture, a communicative approach called *architecture parlante* - through huge rows of columns, repetative elements and the usage of sunlight than a concrete proposal for a museum.[4]

Jean-Nicolas-Louis Durand, a disciple of Boullée and profesor ar the l'Ecole Polytechnique based on the



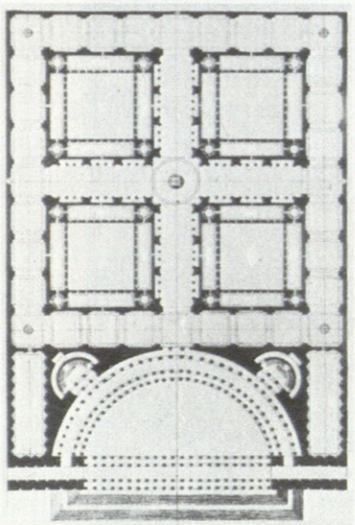
5.

6.

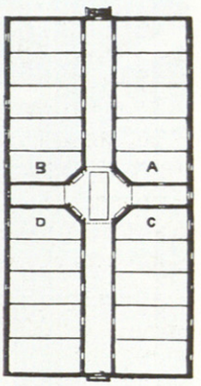




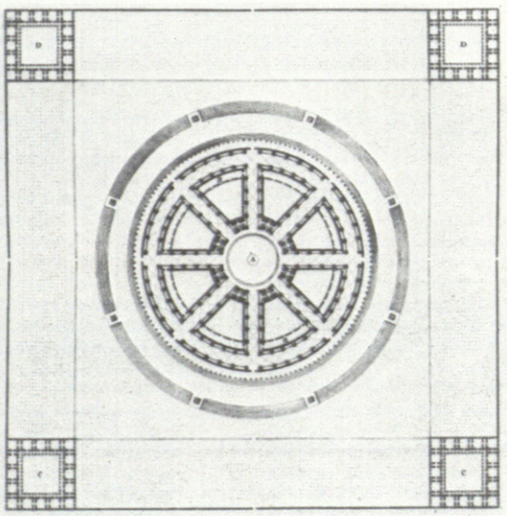
7.



8.



9.



10.

muchos ejemplos de edificios que como los precedentes de la Biblioteca de Alejandría y de todo el conjunto del Vaticano, poseían a la vez distintas funciones culturales y científicas. O sea, que paralelamente a la realización de espacios especializados para albergar colecciones de esculturas clásicas dentro de grandes conjuntos —como el Museo Pio-Clementino en el Vaticano— se realizaron también soluciones híbridas, que eran a la vez museos, bibliotecas o academias. De hecho, en los espacios que generan los coleccionistas casi siempre conviven las salas de las colecciones, las bibliotecas y los gabinetes de ciencias naturales.

Uno de estos ejemplos fue el Museo y Biblioteca Fridericianum en Kassel (1769-1777). Se trataba de un palacio privado, de bella y sólida composición neoclásica, que albergaba en la planta baja estatuaria antigua, objetos de ciencias naturales, monedas, relojes y estampas; en la planta principal tenía las dos salas de la biblioteca, e instrumentos matemáticos y físicos, y en un segundo piso, instrumentos musicales y mecánicos además de armas y figuras de cera. Arte, ciencia, literatura y objetos singulares seguían conviviendo en el mismo edificio.

El otro lo constituyó el Museo del Prado, proyectado por Juan de Villanueva, que antes de convertirse en Museo de Pintura en 1819, por iniciativa de Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, había sido proyectado como Academia de Ciencias o Gabinete de Historia Natural, es decir, como templo público de la ciencia, el arte y la cultura, con un programa mucho más complejo. Carlos III encargó en 1784 a Villanueva la creación de una serie de institutos científicos para estimular el progreso del saber y para dar ocasión a la creación artística. La idea inicial del secretario de Estado, Floridablanca, fue la de establecer una Academia de Ciencias y un Gabinete de Historia Natural con las colecciones de mineralogía, botánica y zoología, un laboratorio químico, un observatorio astronómico, un gabinete de máquinas, una biblioteca y la Academia de las Tres Artes, además de un lugar para las colecciones y reuniones de los académicos. En parte por la complejidad del programa y en parte por no disponerse aún de la solución tipológica unitaria para el museo, Villanueva proyectó un bellísimo edificio de cinco cuerpos simétricos, bien diferenciados pero globalmente unificados: una rotonda que actúa de vestíbulo y espacio de investigación, una galería como espacio de circulación, una planta basilical como sala de actos, otra galería y un palacio señorial como área para estar e investigar. Se trata de una academia de forma lineal y cuerpos diferenciados, con sus propias fachadas, que posteriormente, tras las reparaciones por los desperfectos ocasionados durante la ocupación napoleónica, se convirtió definitivamente en pinacoteca.[3]

Experimentos y soluciones canónicas

Con la Biblioteca de Karlsruhe de 1761, que separaba los estantes de libros y las salas de lectura, se introducía otra novedad tipológica trascendental y quedaban establecidas dos soluciones tipológicas distintas que se mantendrían hasta la actualidad: bibliotecas a la antigua, con estanterías murales, y bibliotecas modernas con espacios anexos para almacenamiento de libros.

Como es bien sabido, la segunda mitad del siglo XVIII fue época de experimentos y propuestas. Los proyectos de Ettienne-Louis Boullée son una muestra cualificada de ellos. Boullée hizo proyectos tanto de bibliotecas como de museos, y en ellos se demuestra hasta qué punto estaba más claro cómo debía ser el espacio de una biblioteca —con los muros configurados por las infinitas hileras de libros— que cómo debía ser la forma de un museo. El museo de Boullée es más una recreación de arquitectura sublime, con voluntad comunicativa en su forma de *architecture parlante* —mediante sus columnatas gigantes, sus elementos repetidos hasta el infinito y sus efectos deslumbrantes de luz natural— que una propuesta concreta para museo.[4]

Jean-Nicolas-Louis Durand, discípulo de Boullée y profesor de l'Ecole Polytechnique, aprovechando la experiencia de las últimas convocatorias de Gran Prix en la Académie de Beaux-Arts de París y las propuestas de todo tipo de la segunda mitad del siglo XVIII, está ya preparado para ofrecer soluciones tipológicas para cada uno de los programas diversos de la sociedad moderna. En sus lecciones reconoce que academias, bibliotecas y museos tienen mucho en común, e incluso bibliotecas y museos pueden reunirse en un mismo edificio. Propone para los



11

5. Proyecto para un museo, 1802-1809. J.N.L. Durand. Planta y alzado.
6. Museo del Prado, Madrid, 1784-1811. Juan de Villanueva.
7. Vista del interior de la Biblioteca Nacional de París, 1865-68. Henry Labrouste.
8. Proyecto de Biblioteca Real de Etienne-Louis Boullée, 1784.
9. Planta de la Biblioteca de Karlsruhe, 1761.
10. Proyecto para una Biblioteca. J.N.L. Durand.
11. Vista del interior de la Biblioteca Británica, Londres. Sydney Smirke, 1954-56.

museos una forma muy próxima aún a la de los palacios y, en cambio, para las bibliotecas propone una forma radial semejante a la biblioteca de Oxford y a las formas utilizadas en las prisiones, que seguían la idea de Panóptico de Jeremy Bentham. Según él, el museo debe entenderse de manera similar a su precedente, el palacio; en cambio, la biblioteca debe conservar con absoluta seguridad los volúmenes y se asemeja más a la prisión, espacio en el cual la función de control es prioritaria. En la biblioteca de Durand, la sala central sirve para vigilar. En el museo de Durand, la forma cuadrada permite articular, unitaria y axialmente, cada una de las partes que debían conformar un museo: el pórtico con columnas y frontón, las galerías, las salas, las salas con rotonda en las esquinas o en el centro, y el patio, precisamente los espacios arquitectónicos generados por la tradición del coleccionismo.[5] La Glyptoteca de Munich, proyectada por Leo von Klenze, constituirá la solución definitiva y canónica.

Leo von Klenze, discípulo tanto de Durand como de Percier y Fontaine, se especializó en Alemania en la proyectación de museos. En pocos años dejó establecidas las dos soluciones canónicas de museo utilizadas a lo largo del siglo XIX: el museo organizado en torno a un patio, como la Glyptoteca de Munich (1815-1830), y el museo de forma lineal, como la Antigua Pinacoteca de Munich (1822-1836).

El primero aportaba una solución más tradicional, siguiendo al pie de la letra las directrices de Durand: en la forma, desarrollaba la tipología de palacio en torno a un patio; y en la estructuración y decoración de las salas, todo estaba directamente sacado de las láminas del Precis y de los proyectos de Percier y Fontaine.[6] Y no sólo eso, en cuanto a la organización de las obras expuestas, el museo seguía rigurosamente los criterios clasificativos establecidos por Winckelmann en su *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764).

La segunda aportaba la novedad del museo de forma lineal, estructurado según una nave central y dos laterales. Se trataba de una solución más flexible y mucho más acorde para crear los grandes museos del siglo XIX.

Karl Friedrich Schinkel, en su Altes Museum de Berlín (1823-1830) presentaba una nueva síntesis de los elementos convencionales: el gran pórtico de entrada, las salas y la gran rotonda en la parte central articulaban un resultado de contundencia y belleza únicas.

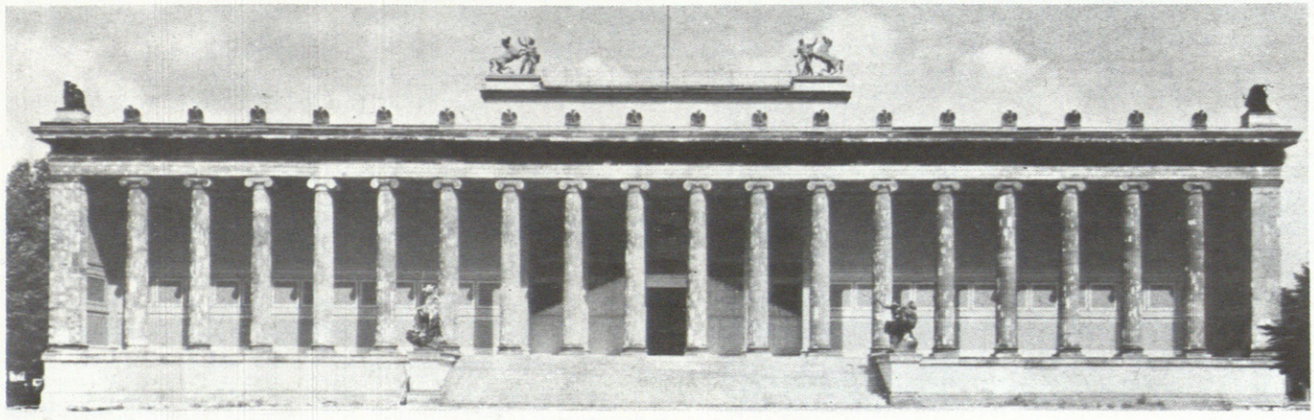
A partir de estas dos tipologías básicas de museo —en torno a un patio y, sobre todo, de forma lineal— y según sus diversas combinaciones, se realizaron todos los grandes museos de la segunda mitad del siglo XIX.

Las dos bibliotecas francesas más importantes e influyentes del siglo XIX en Francia fueron realizadas por Henry Labrouste, arquitecto racionalista francés, de formación clásica adquirida durante su estancia en Italia entre 1824 y 1830.[7]

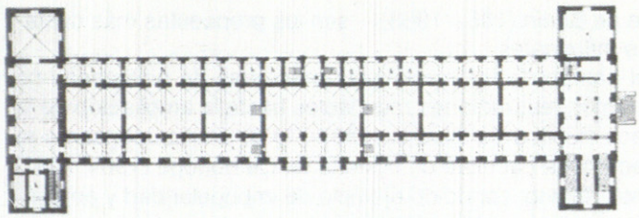
La Biblioteca de Ste. Genevieve en París (1843-1850) adopta una solución tipológica aparentemente convencional: forma lineal, estanterías que siguen el sistema mural y fachada exterior maciza, con fuerte influencia del lenguaje clásico aprendido en Italia. Sin embargo, en el interior hay importantes innovaciones: una hilera central de columnas de hierro colado define dos naves y sostiene bellos arcos también de hierro. Ste. Genevieve influirá enormemente tanto en los arquitectos jóvenes franceses como más allá de las fronteras: la Biblioteca Pública de Boston (1893-1897); de Mckim, Mead and White tiene una evidente deuda con ella.

La Biblioteca Nacional posee una forma más compleja. Constituida a partir de diferentes cuerpos de edificios y patios, de diferentes épocas y autores, dispone de dos grandes espacios singulares: la sala de lectura y el almacén de libros. Una y otro ocupan volúmenes de dimensiones parecidas. La sala de lectura es un prisma gigante con el muro del fondo curvo y con 16 columnas esbeltísimas de hierro —cuatro de ellas en el centro y las restantes junto a pilares de piedra— que definen nueve cúpulas de cerámica y cristal con óculos para dejar pasar una luz uniforme. Los almacenes, independientes, constan de cuatro niveles con pasarelas, forjados, escaleras y barandillas de estructura metálica. Este espacio, con sus estructuras metálicas y sus grandes paramentos acristalados, constituye un alarde de la más alta tecnología del momento.

Si bien el siglo XIX constituye la época de la especialización —las bibliotecas, los museos, las academias se construyen



12.



14.

12. Fachada del *Altes Museum* en Berlín. K.F. Schinkel, 1823-30.

13. Biblioteca de Sainte-Geneviève de Henry Labrouste, París, 1843-1850.

14. Planta de la antigua Pinacoteca de Munich. Leo von Klenze, 1826-36.

15. Exterior de la Biblioteca Pública de Estocolmo. Erik Gunnar Asplund, 1918-28.

15.



independientemente en la mayoría de los casos— también durante este período siguen apareciendo ejemplos de complejidad funcional. La Biblioteca Británica, de planta circular y cúpula gigante —de medidas próximas a las del Panteón y San Pedro— formando parte del conjunto del Museo Británico (1823-1847) y proyectada por Sydney Smirke entre 1854 y 1856, constituye el ejemplo más brillante. En Gran Bretaña y en Estados Unidos se continuó con la realización de edificios híbridos, como la Biblioteca y Museo Harris en Preston (1882-1893).

Síntesis y propuestas de la primera mitad del siglo XX

Contemporáneamente al desarrollo de que las propuestas del Movimiento Moderno, mucho más preocupadas coyunturalmente por los edificios residenciales y por la ciudad que por los edificios culturales, aparece una solución que sintetiza muchas de las cualidades formales de la tradición de las bibliotecas. Nos referimos a la Biblioteca Pública en Estocolmo (1918-1928) de Gunnar Asplund.

Asplund supo desarrollar una obra basada en la síntesis de los grandes modelos de la arquitectura y en la máxima preocupación por recrear la idea de espacio. En su Capilla del Bosque en Estocolmo (1918-1920) confluyen ideas arquetípicas y modelos como la cabaña primitiva, el templo griego y el Panteón de Roma. Su biblioteca, tras diversos proyectos, aporta en la solución final una nueva forma para el concepto de inmensidad espacial.[8] Abandonada la idea de cubrir la planta de forma circular con una gran cúpula, se decide por una forma cilíndrica. Sobre la parte baja del tambor, con las estanterías de libros, aparece un paño gigante totalmente blanco y ciego, solamente iluminado por altas ventanas colocadas regular y uniformemente. La forma global de los tres cuerpos perimetrales octogonales y el gran cilindro central emergente, junto a la regularidad y uniformidad de las aberturas, otorgan al conjunto su clasicismo, abstracción y tranquilidad monumental. En este proyecto, las referencias a ejemplos anteriores son extensas. Por su planta circular recuerda la Biblioteca Nacional del Museo Británico. Por su forma global, resuelta a base de la combinación de volúmenes puros, hace referencia a la arquitectura revolucionaria de Boullée y Ledoux, especialmente la Barriere de la Villette en París (1789) de Ledoux. Por la



13.

experience of the Gran Prix contests in the Académie de Beaux-Arts of Paris and the vast arrays of proposals that came forth in the second half of the 18th Century, was now ready to offer solid solutions for all of the diverse programs of modern society. He recognized the similarities between Academies Libraries and Museums and accepted that Libraries and Museums may be together in the same building. He proposed that museums should be approximately the same shape as palaces, but libraries should be radical in design, as is the library in Oxford or prisions based on Jeremy Benthm's panoptical approach. He felt museums must be based on the same premises as its predecesor, palaces, but libraries should be based on the control function primarily. In Durand's library, the main room is used as a watch post. In Durand's museum, the square shape lets you articulate, unitarially as well as axially, each of the necessary parts of a museum, the porch with its columns, the galleries, rooms, some with rotundas in the corners and others in the center and the patio, precisely the architectural spaces that came out of the collectionist tradition.[5] The Glypotech in Munich designed by Leo Von Klenze is the definitive, canonical solution.

Leon Von Klenze, a disciple of Durand, Percier and Fountaine, specialized in the design of museums in Germany. In a brief span, he established the two major canonical solutions that were to be used in museums throughout the 19th Century: the museum organized around a patio, as is the Glypotech in Munich (1815-1830) and the lineat one, as is the Old Art Gallery in Munich (1822-1836).

The first one uses a more traditional approach, following Durand's instructions to the letter. It is built like a palace around a patio and the structure and decoration of the various rooms is an exact copy of the Percier and Fontaine projects.[6] The way the pieces of art are organized follows the criteria used for classifications by Winckelmann is his *Ancient Art History* (1764).

The second one uses the more modern, linear approach with a wide part in the center and two aisles along the sides. It was a more flexible solution and much more in line

colocación abstracta y sublime de los infinitos libros en el muro sigue la propuesta de la Biblioteca de Boullée. En los elementos, continúa la abstracción de la tradición clásica: como en la arquitectura de Boullée y Ledoux, los grandes ventanales están simplemente recortados en el muro, sin ningún tipo de moldura que los enmarque; como en la tradición del clasicismo nórdico —véase la influencia de las puertas del Museo Thorwaldsen en Copenhague (1839-1847) de Bindesböll en la parte principal de la Biblioteca—, aparecen controladas referencias ornamentales clásicas.

El carácter que expresa el edificio está muy cerca de las ideas de *l'architecture parlante* de la segunda mitad del siglo XVIII y del curso de Durand: entender una biblioteca como fortaleza inexpugnable, como una prisión. Y en último término, este edificio constituye tanto una reinterpretación de la esencia del Panteón de Roma como una de las más cualificadas explicitaciones de aquella idea de espacio que ha sido troncal desde Alois Riegl hasta Bruno Zevi. En plena eclosión del movimiento moderno, sin renunciar a la contemporaneidad, Asplund entiende que un edificio cultural y monumental debe basarse en la referencia a algunos modelos de la historia; y esta actitud le ha convertido en uno de los arquitectos más admirados a finales del siglo XX.

Si los arquitectos racionalistas se preocuparon poco de las formas de las nuevas bibliotecas, insistieron, en cambio, en la forma que deberían tener los nuevos espacios dedicados a las obras de arte de vanguardia. Los pabellones de exposición, con sus formas dinámicas, fluidas y transparentes, son la más valiosa aportación de aquellos años; el pabellón de Melnikov (1925) y el pabellón de Sert y Lacasa (1937), ambos en París, son dos muestras cualificadas. En el campo de los museos, la idea de *museo de crecimiento ilimitado* de Le Corbusier —basada en la forma helicoidal, que él mismo aplicaría en cierta manera en obras posteriores como el Museo de Ahmedabad (1952-1956), el museo de Tokio (1957-1959) y el museo de Chandigarh (1964-1968)—; o el proyecto de *Museo para una pequeña población* de Mies van der Rohe —basado en la idea de planta libre que encontraría sus plasmaciones en la ampliación del Cullinan Hall de Houston (1951-1958) y en la Neue National Gallerie de Berlín (1962-1968)— son las propuestas más destacadas e influyentes.

En el campo de las propuestas modernas de bibliotecas no encontramos realizaciones reseñables hasta la ampliación de la Biblioteca Pública de Boston (1967-71) de Philip Johnson y la Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge (1964-1967) de James Stirling, conocido ejemplo de impopularidad y antifuncionalidad en un edificio contemporáneo.

La complejidad de los organismos contemporáneos

Paradójicamente, parece que en estos últimos años vuelven a potenciarse los organismos arquitectónicos más complejos tal como sucedía en la Biblioteca de Alejandría, en el Vaticano, en el Museo del Prado, etc.—, pensados para las más variadas funcionales culturales y de ocio. Un nuevo tipo de complejo arquitectónico que ofrezca toda clase de servicios culturales, artísticos y científicos está presente en muchas propuestas recientes. Se trata de grandes edificios dedicados a la cultura dentro de los cuales están previstos muy distintos servicios —entre ellos los de museo, sala de exposiciones, bibliotecas, mediatecas, salas de conferencias, salas de música, etc. Por todo ello, el recorrido que hemos hecho no es gratuito ni pretende constituir un mero ejercicio de erudición e historicismo. Constituye, en última instancia, una reflexión sobre una de las tendencias más destacadas de la arquitectura actual: la necesidad de disponer de un nuevo tipo de edificio dedicado a muy diversas funciones culturales. Tras el espíritu clasificatorio y especializado fruto del pensamiento científico y positivista del siglo XIX, parece que a finales del siglo XX, los edificios dedicados a la cultura recobran una de sus significaciones arcaicas, convirtiéndola en signo de futuro.

El Centro Pompidou en París (1972-1977) de Renzo Piano y Richard Rogers ha constituido uno de los primeros avisos de esta nueva tendencia y uno de los símbolos de esta síntesis. ¿Por qué no entender el Centro Pompidou como un hito más dentro de una tradición que arrancaría de la Biblioteca de Alejandría y pasaría por el primigenio proyecto del Museo del Prado? En el caso del Plateau Beauburg, su forma y lenguaje son una celebración optimista y tecnológica de la tradición del *new brutalism;* la complejidad de su programa —salas de exposicio-

---

with way large museums were being designed in the 19th Century.

Karl Friedrich Schinkel, in the Altes Museum in Berlin (1823-1830), presented another synthesis of the more convetional elements, a large rotunda in the center, creating a solid and beautiful setting. All of the major museums built during the second half of the 19th Century used either a patio system or a linear aproach - or, in some cases, a combination of the two.

Henry Labrouste, a french Rationalist architect with a classic background acquired during his stay in Italy between 1824 and 1830, designed both of the most influential 19th Century libraries in France.

The Library at Ste. Genevieve in Paris (1843-1850) appears to have used the more conventional approach with a linear shape, mural book shelves and a solid fracade, all showing the heavy classical influence that Labrouste had brought back from Italy. However, in the interior there are major novelties: a row of columns made from wrought iron split the two naves and are the base for a series of exquisite iron arches. Ste. Genevieve was used as a pattern for both young French architects and foreing ones, the Boston Public Library (1893-1897) designed by Mckim, Mead and White being a good example.

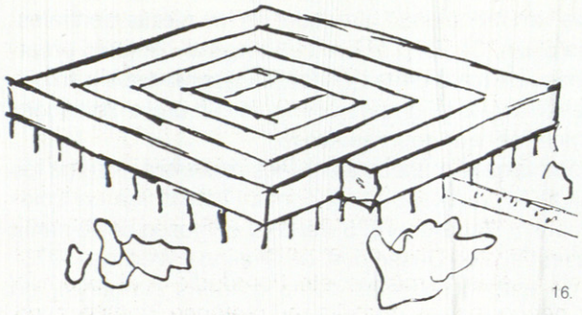
The National Library has a much more complex shape. Made up of a series of separate buildings and patios, from different eras and designed by different architects, it has two large, main spaces, the reading room and the book storage. Both are basically the same size. The reading room is a grant prison with a curved back wall and 16 pencil-thin iron columns, four in the center and the rest beside stone pillars - which support nine ceramic and glass domes with round peep-holes which allow light to come in. The storage space is independent with 4 levels and metal staircases and passages. It is one of the most advanced samples of the high technology available at that time with its metalic structures and huge glass parameters.

Although the 19th Century is highlighted by being the era of specialization - libraries, museums and academies being built independently in most cases. There are others, built during this period with extreme functional complexity. The British Library, round with an enormous dome - approximately the same size as the Pantheon and St. Peter's - is a part of the British Museum complex (1823-1897). It was designed by Sydney Smirke between 1854 and 1856. Both in the United Kingdom and the United States there were hybrid buildings designed at this time, such as the Harris Library and Museum in Preston (1882-1893).

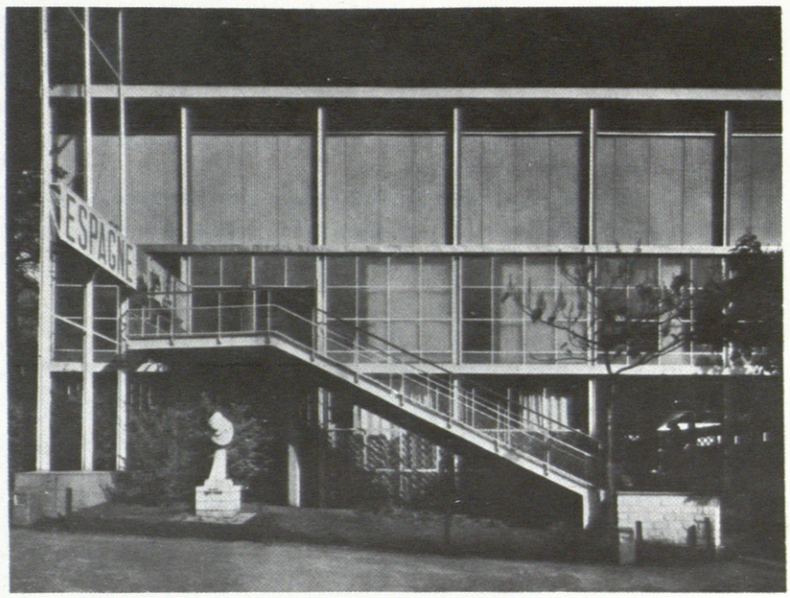
Synthesis and Proposals from the first half of the 20th Century

The Modern Movement was much more worried about housing and the city itself rather than cultural buildings but, at the same time a solution did appear that sythezises all of the formal tradition characteristics applied to libraries. We are referring to the Stockholm Public Library (1918-1928) by Gunnar Asplund.

Asplund based his design on the synthesis of the great architectural models and a focus on recreating the idea of space. In his Chapel of the Woods in Stockholm (1918-1920) the arch-typical ideas and models like a log cabin, a



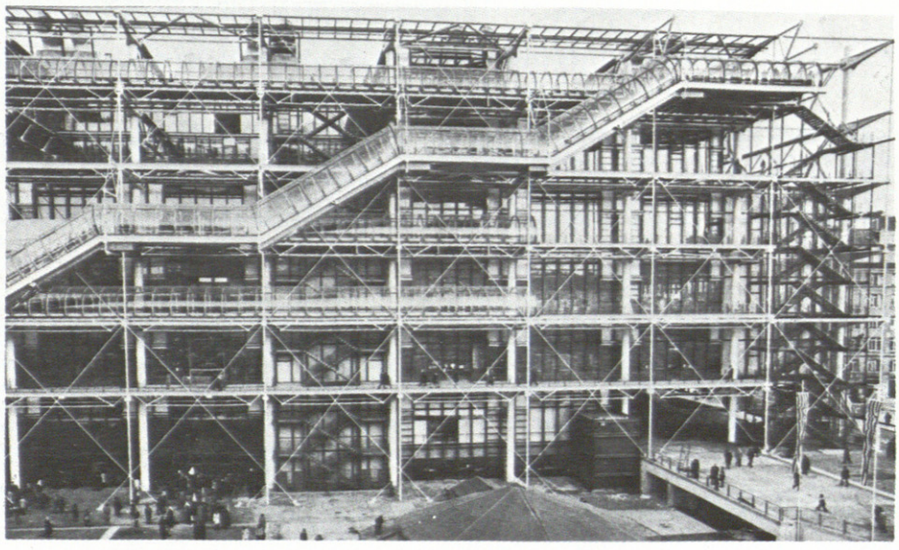
16.



17.



18.



19.

16. Idea de museo de crecimiento ilimitado, Le Corbusier, 1939.

17. Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Josep Lluis Sert y Luis Lacasa.

18. Proyecto de museo para una pequeña población, Mies van der Rohe, 1972. Collage.

19. Centro Pompidou en París, 1972-77. Renzo Piano y Richard Rogers.

nes, museo de arte contemporáneo, biblioteca, centro de creación industrial, mediateca, restaurante, etc.—, responde tanto a la tendencia ya introducida en los museos norteamericanos de ir aumentando los servicios anexos dedicados al consumo[9] como a las nuevas experiencias de exposiciones de arte de vanguardia de los años sesenta en Europa.

Además de este ejemplo han ido apareciendo otros contenedores compactos y polifuncionales, dedicados al arte, la cultura y la ciencia: el Sainsbury Centre en Norwich de Norman Foster (1974-1977), el Museo de Arte y Centro Cultural en Brisbane, Australia, de Robin Gibson (1984-1988) y el Museo de la Ciencia, la Técnica y la Industria en el Parque de la Villette en París, de Adrien Fainsilber (1980-1986), son algunos de los muchos ejemplos realizados que podemos citar. También Norman Foster está construyendo en Nimes una nueva Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo que estará finalizada en 1991. En todos los casos se trata de grandes complejos culturales y urbanos que incluyen servicios de museo, biblioteca, mediateca, institutos artísticos y científicos, etc.

Y paralelamente a estas soluciones compactas, también encontramos gran cantidad de soluciones que agrupan piezas dispersas en la trama urbana de los cascos antiguos. En muchos casos se trata de proyectos en centros históricos, en los cuales un conjunto de edificios antiguos rehabilitados pueden llegar a configurar un sistema de museos, salas de exposiciones, bibliotecas, etc. Es el caso del ya realizado conjunto del Museo de la Ciencia y la Técnica en Manchester o de proyectos de conjuntos urbanos como el Castello Sforzesco en Vigevano, el proyecto Museópolis en Milán, el proyecto Biccoca o el Complejo de Cultura Contemporánea en la Casa de la Caritat de Barcelona que debe incluir, entre otras piezas, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona de Richard Meier, además de salas de exposiciones, bibliotecas, escuelas de arte, salas de conferencias y reuniones, sedes de institutos de arte, etc.

La ampliación de la Staatsgallerie de Stuttgart proyectada por James Stirling (1977-1984), especialista en el desarrollo de edificios dedicados a la cultura —universidades, bibliotecas y museos— constituye un ejemplo de complejidad funcional audazmente resuelta. Además del museo y de la variedad de servicios anexos al museo contemporáneo —accesos, tiendas, auditorios, administración— dispone de otros servicios como conservatorio, teatro y restaurante. Para resolver todo ello, Stirling adopta la forma en U del sistema de salas del museo y la forma circular de la plaza interior —además de sus ejes de simetría— como piezas articuladoras y sólidas de todo el conjunto. Los demás servicios —teatro, sala de conferencias, administración, conservatorio, etc.— adoptan una forma propia e independiente en relación a su función y a su situación en el contexto y se van articulando alrededor de las piezas centrales: el museo y la plaza. Con ello se crea un singular conjunto arquitectónico a base de plataformas y edificios diseminados y articulados, eludiendo la posibilidad de configurar un único contendor y de definir una fachada representativa.

También numerosos museos alemanes recientes —como los museos Wallraf-Richardz y Ludwig con la Filarmónica en Colonia, de Busmann y Haberer (1975-1986), y el museo de Renania del Norte y Westfalia en Düsseldorf, de Dissing y Weitling (1975-1987) han de entenderse más como grandes complejos de atracción cultural y urbana que como simples museos. Son incontables los casos de museos que se han convertido en núcleos de atracción, con una amplia serie de servicios de cultura y ocio.

Tomemos un último ejemplo: el instituto del Mundo Arabe en París, proyectado por un equipo dirigido por Jean Nouvel (1981-87). Se trata de un bello edificio acristalado, conformado por dos volúmenes que acaban diferenciándose: el cuerpo orientado hacia el norte, cuya forma curva se adapta al trazado del quai Saint-Bernard, y que está dedicado esencialmente a museo y sala de exposiciones temporales; y el cuerpo prismático que alberga en su interior la torre helicoidal de la biblioteca, transparentada tras la fachada de cristal. La hendidura que crean ambos volúmenes define una entrada —la que da acceso a las exposiciones monográficas—, aunque la entrada principal se realice por la fachada sur, sobre la plataforma adyacente. Esta fachada sur es la que está protegida por 30.000 diafragmas solares. Y bajo esta plataforma se sitúa el gran auditorio, además del aparca-

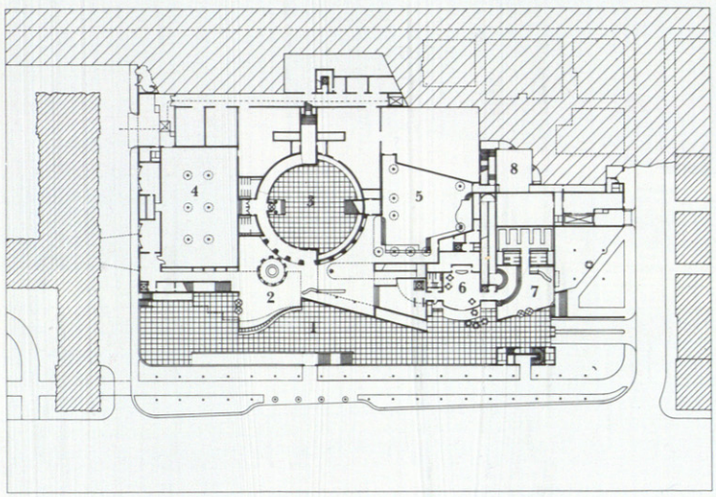
---

greek temple or the roman Pantheon come together. His library, after having rejected a series of designs, came up with a new solution for the ever-present spatial problem.[8] Once he had decided not to use a dome to cover the round floor, Asplund chose a cylindrical solution. A huge white, non-transparent cloth covers up the lower part of the drum with it bookshelves. It is lit up only by a regular series of high windows. The global shape made up by the three side bodies, each octogonal in shape, and the large cylindrical central part, along with the uniformity of its openings give the whole setting its classicism, abstraction and overall tranquility. References to earlier works are abundant in this project. Its circular floor plan reminds one of the National Library in the British Museum. Its global shape, made up by a unique combination of pure volumes, is a direct reference to the revolutionary architecture developed by Boullè and Ledoux, especially the Barrière de la Villette in Paris (1789) by Ledoux. The abstact away of placing the endless book on the wall is sublime and follows the pattern initiated by the Boullè Library. In the various elements, the abstraction of the traditional classicism is continued; large windows are simply cut out of the walls without having any frames around them whatsoever, as can also be found in Boullè and Ledoux's works. Aspects of Nordic Classicism also appear, as seen in the main part of the Library in respect to the doors found on the Thorwaldsen in Copenhagen (1839-1847) by Bindesbö and the limited references to classical ornaments.

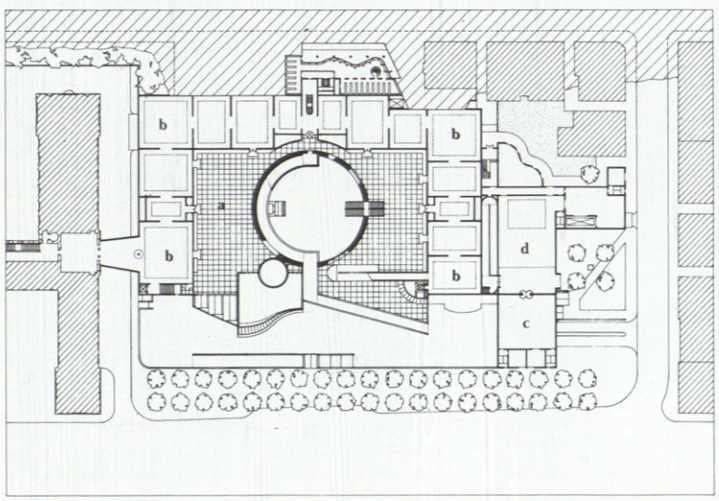
The character expressed by the building is very much in line with the *architecture parlante* school from the second half of the 18th Century and developed by Durand - to see a library as a prision, a fortress to be defended. In the end, this building constitutes both a reinterpretation of the essence of the Roman Pantheon and one of the clearest exponents of the spatial idea that has existed from Alois Riegl to Bruno Zevi. Asplund, at the heyday of the Modern Movement which he did not reject, felt that a cultural, monumental building had to the based on a reference to some historical models and this approach has made him one of the world's most admired architects at the end of the 20th Century.

While rationalist architecs spent little time studying new solutions for libraries, the did dwell on the shape that modern art museums should be. The display pavillions with their dynamic, fluid and transparent years. Two good examples are the pavillions by Melnikov (1925) and Sert and Lacasa (1937) in Paris. In respect to museums, the concept of the *museums with unlimited growth* by Le Corbusier - based on a spiral approach that he himself later applied in such works as the Ahmedabad Museum (1952-1956), the Tokyo Museum (1957-1959) and the Chandigard Museum (1964-1968) - or the design for a *Museum in a small town* by Mies van der Rohe - based on the idea of a free plan which would be applied in the extension of Cullinan Hall in Houston (1951-1958) and the Neue National Gallery in Berlin (1962-1968). These are the most influential proposals in respect to museums that were brought foreward during this period.

In the field of libraries, hardly anything worth while was carried out until the enlarging of the Boston Public Library



20.

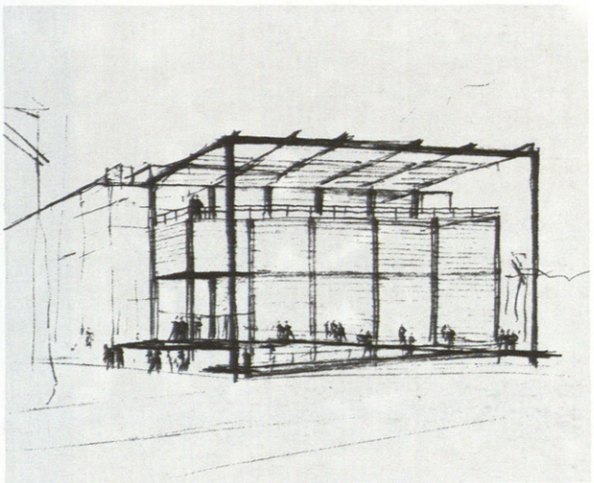


21.

20,21. Planta baja y alta de la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart, 1977-84. James Stirling.

22. Centro de arte contemporáneo y mediateca en Nimes, 1985. Norman Foster. Croquis de proyecto.

22.



by Philip Johnson (1967-1971) and the Library in the College of History at Cambidge (1964-1967) by James Stirling, one of the best examples of unpopularity and non-function in a contemporary building.

Complex Contemporary Organisms

Paradoxically, it seems as if more complex architectural organisms are stronger all the time, as is the case in the Alexandria Library in the Vatican and Prado Museum in Madrid, etc. which are designed for all kinds of cultural and leisure functions. A new type of architectural complex offering an array of cultural, artistic and scientific services can be found in many recent proposals. They are large culture centers with museums art expositions, libraries, communication center, conference halls, music chambers, etc. Due to this fact, the way we have traced the evolution of these buildings throughout history was not meant to be an intellectual exercise or a useless research project. In the end, it is a reflexion of the most important trends in today's architecture - the need to plan buildings which will cover all of the necessities of the most diverse cultural functions. Once the specialization and classificatory spirit which came out of the 19th Century has been surpassd it appears that now at the end of the 20th Century that culture centers are regaining the importance they had centuries ago and becoming a sign of the future.

The Pompidou Center in Paris (1972-1977) designed by Renzo Piano and Richard Rogers was the first sign of this trend and one of the symbol of this synthesis. Should we not consider the Pompidou Center to be one more step in the line of the Alexandria Library and original project of what was to become the Prado Museum? In the case of the Plateau Beauburg, its shape and language are an optimistic, technological celebration in the tradition of the *new brutalism;* the complexity of its programming, (it has exposition halls, a museum contemporary art, a Center for Industrial Creation, a library, a media center, a restaurant, etc.) is a mixture between the American approach to add consumer services into a museum[9] and, as well as the latest art expositions experiences from the 1960's in Europe.

Among the other examples we could mention at multi-functional, compact centers of art, culture and science are the Sainsbury Center in Norwich by Norman Foster (1974-1977), the Art Museum and Culture Center in Brisbane, Australia by Robin Gibson (1984-1988) and the Scientific, Technical and Industrial Museum in the Villete Park in Paris by Adrien Fainsilber (1980-1986). Norman Foster is presently supervising the construction of a new Media Center and Museum of Contemporary Art in Nimes which will be finished in 1991. All of these are large urban, cultural complexes whith museums, libraries, media communication centers, arts and science institutes, etc.

Along with these compact solutions, there are many other cases where the solutions has been to link up separate pieces within an old city center. These tend to be part of an overall plan to re-build and promote the historical area creating a system of museums, exposition halls, libraries, etc. The scientific and technical museum in Manchester has already been opened and there are similars projects like the ones in Vigevano called Castello

23.



23,24. Instituto del Mundo Arabe en París, 1981-87. Jean Nouvel. Exterior y planta.

Sforzesco, in Milan it is *Museopolis*, the Biccoca or Contemporary Culture Complex in the *Casa de la Caritat* in Barcelona, which is planned to include the Barcelona Contemporary Art Museum by Richard Meier, as well as, art expositions, libraries, art schools, conference halls and meeting rooms, art institutes, etc.

The Staatsgallerie in Stuttgart was enlarged by James Stirling (1977-1984), a specialist in culture center - universities, libraries and museums - and is a good example of a daring solution to a complex function situation. In addition to the museum and the wide variety of services around it - accesses, shops, auditories, administration - it also has other things like a Conservatory, a Theatre and a Restaurant. In order to provide all of that. Stirling used a U-shape for the museum rooms and a circular form for the interior patio plus the symetrical axis -as articulated pieces within the whole. All of the other services, theatre, conference halls, administration, conservatory have their own forms and are independent from their function and their situation in the context.

They are all located around the two main pieces, the museum and the patio. This way he has created a unique architectural setting based on platforms and separate buildings, avoiding the need to have one single unit and its corresponding facade.

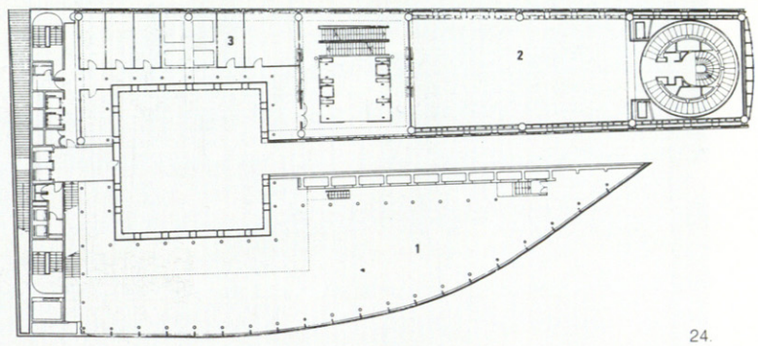
There are numerous German museums of recent construction, such as the Wallraf - Richard Museum and Ludwig with the Philarmonic Orchestra in Cologne by Busmann and Haberer (1975-1986) and the Nothern Renania and Westphalia Museum in Dusseldorf by Dissing and Weitling (1975-1987), which should be considered as large, urban culture centers rather than simple museums. Any number of museums have been transformed into local attractions with a broad array of cultural and leisure services offered.

Let's look at one last example: the Arab World Institute designed by a team of architects under Jean Nouvel (1981-1987). It is an elegant glass building with two separate volumes: the main body looking North, with a curved form that follows the St. Bernard Quai and is basically a museum and a hall for temporary expositions and a prism - like body with an interior spiral tower with a library inside its glass walls. The crevice created by the two volumes defines an entrance - used for the single artist expositions - although the main entrance is on the South side on an adjacent platform. This southern facade is protected by 30.000 solar diaphragms and the main auditorium and an underground car park are located underneath this platform. This culture center has a vast offering of services; convention halls, media center, shop, the auditorium *foyer* - a large hypostyle hall - that is also used for expositions. In the interior there are two kinds of empty spaces, one being the nucleus of lifts and staircases, an amazing feat, and the patio which illuminates the museum and exposition rooms. The center while being very up-to-date tecnologically and using formal architectural concepts, has many symbolic references to its Arab origen in the diaphragms, the spiral tower and the patio with is marble pannels. Another question which is up for debate is the functional problems that are generated by these urban centers that are used by so many

miento subterráneo. Gran cantidad de servicios complementan este gran complejo cultural: salas de convenciones, mediateca, tiendas y el *foyer* del auditorio —una enorme sala hipóstila— que sirve también para exposiciones. En el interior del edificio se configuran dos vacíos: el núcleo de escaleras y ascensores, alarde de tecnología, y el patio que da luz al museo y salas de exposiciones. Sin renunciar a una arquitectura formal y tecnológicamente avanzada, el centro ofrece referencias simbólicas y formales al mundo árabe en los diafragmas, la torre helicoidal y el patio con finos paneles cuadrados de mármol. Otra cuestión sería entrar a detectar todos los problemas funcionales que se generan en estos contenedores urbanos, altamente tecnificados, que en los espacios que definen sus forjados tienen que alojar todo tipo de usos culturales y públicos.

Por lo tanto, en la actualidad, un Instituto —lo que se correspondería a las antiguas Academias— se basa esencialmente en albergar una gran biblioteca, un museo, salas de exposiciones y espacios para la discusión y la investigación. De nuevo juntos, los lugares dedicados a la conservación y recreación del saber y del arte.

En resumen, tras un dilatado recorrido a través de la historia de los espacios y las tipologías dedicadas al arte, a la cultura y a la ciencia, y tras comprobar el paso a lo largo de un período en el que han predominado la autonomía, la disociación y la especialización de actividades, un importante grupo de realizaciones y proyectos actuales nos muestran esta tendencia sorprendente: la confluencia e interacción de muy diversas funciones relacionadas con el saber y la cultura en grandes complejos arquitectónicos —ya sea organizados según edificios dispersos, según complejos articulados o según grandes contenedores compactos y tecnificados. unos objetivos y usos asimilables, es decir, coleccionar y mostrar objetos de valor cultural, histórico o artístico —ya sean libros o piezas artísticas—, definir espacios para la interrelación de los creadores y del público, para la audición de música o la visión de teatro, cine y vídeo, para la transmisión de conocimientos científicos, etc., habrán comportado la búsqueda de nuevas tipologías arquitectónicas. Una operación de agrupación y síntesis que, como hemos visto, encuentra sus antecedentes en la indiferenciación que se manifestaba en los inicios y una proliferación de estos edificios que se produce, precisamente, en una época —llámese o no *postmoderna*— basada en la mitificación hedonista y comercial de la cultura y los objetos, con similitudes respecto a lo que sucedía en el *cinquecento* y el Barroco, en las épocas de construcción de bibliotecas, de conformación de colecciones privadas y de planteamiento de los primeros museos públicos. De la indeterminación funcional inicial se pasó lentamente a la especialización de los siglos XVIII y XIX, para desembocar en la plurifuncionalidad actual de los templos de la cultura y el ocio.



24.

NOTAS

1. Extraído del capítulo sobre *Bibliotecas* del libro de Nikolaus Pevsner, *Historia de las tipologías arquitectónicas,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
2. Véase el texto clave de Julius von Schlosser *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Ediciones Akal, Madrid, 1988, editado originalmente en 1908. Sobre el coleccionismo en España véase el libro de Miguel Morán y Fernando Checa *El coleccionismo en España,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1985.
3. Fernando Chueca Goitia ha dedicado numerosos textos a analizar el Museo del Prado. Véase especialmente su texto *El Museo del Prado* publicado originalmente en 1952 y recopilado en diversos textos, como Fernando Chueca Goitia *Varia Neoclásica,* Instituto de España, Madrid, 1983.
4. Véase Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux, Lequeu,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
5. J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'Architecture, Partie graphique des cours d'architecture.* París, 1802-1809. Versión castellana Ed. Pronaos, Madrid, 1981.
6. Para más detalles sobre la Glyptoteca de Munich véase el libro de Plagemann, *Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870,* Prestel Verlag, Munich, 1967.
7. Véase el catálogo de Pierre Saddy *Henry Labrouste, architecte 1801-1975.* Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, París, 1976.
8. Véase el escrito de Elias Corneil *El cielo como una bóveda...* en Asplund, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
9. Sobre la evolución de los museos norteamericanos véase el libro de Helen Searing, *New American Art Museums,* Whitney Museum of Art, New York, 1982.

---

differentiated cultural and public purposes.

Thus, in today's world, an Institute, which corresponds to the ancient Academies - houses a large library, a museum, an exposition site and open spaces for discussions and research. Spaces for conserving and creating knowledge, culture and art have been brought together again.

In summary, after tracing the history of the spaces used for art, culture and science and the way they have been modified from an architectural point of view and having seen how they went through a period of separation and specialization by activity, we now find how the trend has been reversed with huge culture centers being designed with multi-functional usages. These centers vary in form, some being compact, others spread out over an urban area and a third type being a complex of seperate buildings. They all have common objectives, that of collection and exhibiting objects with a certain cultural, historical or artistic value, be it through books or pieces of art, define spaces for interaction between artists and public, for listening music or seeing a play, a movie or a video-tape, for the exchange of scientific findings, etc. A new architectural design system has had to envolve to meet their needs, through synthesis and agrouping functions together as we have seen through the examples that have been cited. Yet the approach is the same as it was in its origin when there was no differentation among the various functions and there is a proliferation of these centers precisely in our era - be it called *post-modern* or not -based on a commercialization of culture and art, with similarities with the *cinquecento* and Baroque eras, in the era of new libraries being built, with private art collections and the first public museums. Initially there was an undetermined functionality, which slowly became specialized in the 18th and 19th Centuries and then the trend has been reversed with the poly functional culture and leisure centers in the last half of the 20th Century.

Josep Maria Montaner

NOTES

1. The chapter titled *Bibliotecas en Historia de las tipologías arquitectónicas* by Nikolaus Pevsner, publisher: Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
2. See *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío* by Akal publishing, Madrid 1988, originally edited in 1908. For more on collectionism in Spain, see *El coleccionismo en España* by Miguel Morán and Fernando Chueca (Cátedra Editions, Madrid, 1985).
3. Fernando Chueca Goitia has written numerous texts analyzing the Prado Museum. See *El Museo del Prado* originally published in 1952 and included in several texts, such as Chueca's *Varia Neoclásico,* Instituto de España, Madrid, 1983.
4. See *Tres arquitectos revolucionarios: Boulle, Ledoux, Lequeu* by Emil Kaufmann, published by Gustavo Gili (Barcelona).
5. J.N.L. Durand, *Precis des leçons d'Architecture, Partie graphique des cours d'architecture.* Paris, 1802-1809. Versión castellana Ed. Pronaos, Madrid, 1981.
6. For greater detail about the Glypotech in Munich see *Das Deutshe Kunstmuseum,* 1790-1870 by Plagemann (Prestel Verlag, Munich, 1967).
7. See the catalogue by Pierre Saddy *Henry Labrouste, architecte 1801-1975,* Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, 1976.
8. See Elias Cornell's paper *El cielo como una bóveda...* in *Asplund* (Gustavo Gili, Barcelona, 1988).
9. For more on the evolution of American museums see Helen Searing, *New American Art Museums,* Whitney Museum of Art, N.Y., 1982.

La Biblioteca Nacional y Universitaria de Ljubljana

Javier Cenicacelaya



1.

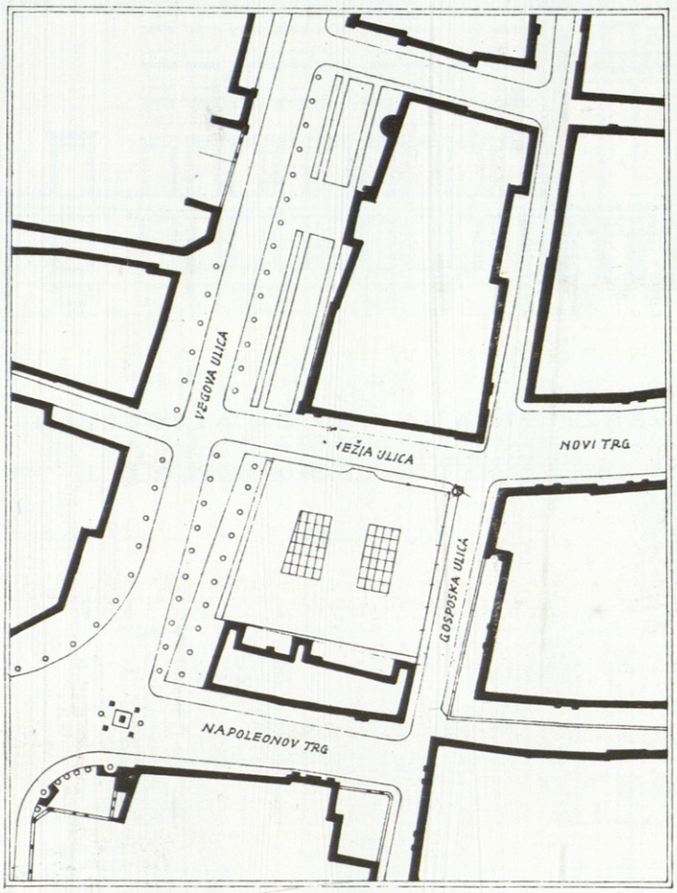
The National Library and University at Ljubljana

Jože Plečnik's career in architecture began in Vienna, where he first worked under Otto Wagner and later began his own office, between 1889 and 1911. He spent the next 10 years in Prague with the reformation of the Castle. It was not until 1922 that Jože Plečnik decided to return to Slovene, the country where he had been born, and, more specifically, to his home town, Ljubljana.

There are very few cases indeed where an architect has left such a deep impression on any one city as Plečnik has here. Beyond a doubt, we certainly can refer to this town as being Jože Plečnik's Ljubljana.

He designed, among other things, the urban planning, bridges, wharfs along the river parks public buildings, such as the market and the Library, culture centers, churchs and even the cemetery.

From his earliest stages in Vienna until his last works, Plečnik is a fine example of coherency and beauty. Tireless, Plečnik, throughout his vast career, was able to mix forms, figures and materials with a unique stroke of



UNIVERZITETNA KNJIŽNICA V LJUBLJANI
SITUACIJA, 1:1000.

2.

1. Vista general.

2. Situación.

Después de haber trabajado desde 1889 a 1911, primero en el taller de Otto Wagner y luego solo, y en Praga de 1911 a 1921, en las obras de transformación del Castillo, Jože Plečnik vuelve, en 1922, a Eslovenia, su país natal, vuelve a la ciudad que le vio nacer: Ljubljana.

La huella que este arquitecto habría de dejar en Ljubljana es tan fuerte, que son pocos los casos en los que una ciudad pueda deber tanto a un solo arquitecto. Tal es así que bien podemos referirnos a la Ljubljana de Jože Plečnik.

En esta ciudad, procederá a realizar planes de acondicionamiento urbano, puentes, muelles junto al río, parques, edificios públicos como el mercado o la biblioteca, centros culturales, iglesias, un cementerio, etc.

Ya desde Viena, toda la producción plečnikiana es de una gran coherencia y belleza. A lo largo de su vida, incansablemente, Plečnik no cesará de producir una vastísima obra, donde las formas, figuras y materiales se combinan y entrelazan con una habilidad genial.

De entre su obra en Ljubljana, voy a detenerme en un edificio singular bajo muchos puntos de vista: La Biblioteca Nacional y Universitaria de Ljubljana (1931-1941).

La enseñanza de Wagner y la tradición

Antes de abordar este edificio, quisiera señalar algunos aspectos de la formación de Plečnik y de su actitud ante la arquitectura, sobre las que después volveré, y que creo son necesarios para entender mejor, o al menos intentarlo, este enigmático edificio, que es la Biblioteca.

Plečnik, al llegar al estudio de Wagner llevaba consigo un profundo conocimiento de los materiales, aprendiendo en la Escuela de Artes y Oficios, en Graz; llevaba asimismo una experiencia y habilidad en el trabajo de ebanistería, aprendidas desde muy niño de su padre; y con todo ello una sorprendente facilidad para el dibujo. Este es el bagaje de Plečnik al entrar al taller de Otto Wagner. Con su carácter reservado, observador y reflexivo, lo enriquecerá, con la aportación teórica del maestro.

La Viena de fin de siglo, que es tanto como decir la Viena de Wagner, en primer lugar y la Secesión luego, es la heredera de

---

genius.

Among his works at Ljubljana, I have chosen an a very peculiar building, from many different points of view: The National Library and University at Ljubljana (1931-1941).

Wagner's training and tradition

Before going on to the building itself, I would like to mention same of the aspects in Plečnik's earlier training as well as his attitude towards architecture, which we will later come back to. I feel this is needed if one is to be able to understand - or at least try to - this mysterious Library.

Plečnik had been brought up working with his father, who was a carpenter, and had gone to study in the Arts and Trades School in Graz. There he learned much about materials and with all that, a surprising drawing skill. This background, Plečnik began to work under Otto Wagner. The young apprentice was shy, yet observant and studious, and was taught a great deal of theory by his master.

Vienna at the turn of the Century, which is the same as saying Wagner's Vienna or later Vienna of the Secession, inherited the architectural theory of outstanding architects the 19th Century, especially that of Gottfried Semper.

The 19th Century proved to be the end Classicism, that had come from the 700's, and the birth of stylistic revivals, at a time of world confrontation. These revivals originate in Romanticism and see Architecture from distinct points of view, a nationalistic, a religious or may be a certain institution, etc. An architect, and his character, is the only way conciliate this wide variety of conflicting styles which existed at the end of the Century, at the height of Wagner's career.

New materials, basically iron, only accentuated the differences. Semper had originally rejected it, until seeing the Crystal Palace around 1850 when he realized how this material was going to open a whole new era of architecture. These new materials, in addition to opening up possibilities, were also a guarantee of modernity or, as Wagner would state in his lesson at the Fine Arts Academy in Vienna in 1894 and later in *Modern Architecture*, a sure way to *the demands for modernity*.

Thus, Semper's theories, such as coating, appeared to be a compromise between the two positions. His *Coating Theory*, as is well known by all, holds that the prime motive of architecture *(Urmotiv)* is the coating of the material: The coating of the material is the essential element, not the heart or center with a mechanical function which is best expressed, symbolically, by its outer coating.

From the times of Fischer von Erlach, there had always been a Baroque tradition in Vienna based on the exteriorization of the forms - the skin we could say - along with spacing, the expression of architecture. On the other hand, the *Demands for modernity* and its innovations left the expression of the forms, of the skin, of the coating in the hands of technician - riveting is a good example - and to new technology, wich are no more than aids to fix on the facing. Yet these aids would become the ultimate end of expression.

However an antithesis between these two schools of thought, the Baroque tradition and the innovative *demands for modernity* did not develop. The two theories were used together complementing each other in some way.

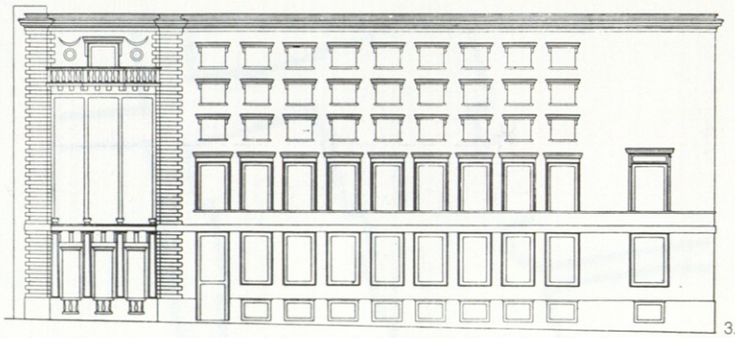
las aportaciones teóricas de importantes arquitectos del siglo XIX, sobremanera de Gottfried Semper.

El siglo XIX había visto sucumbir la primacía del lenguaje clásico, heredado del Setecientos, en un mundo de confrontación, germen de todos los revivalismos estilísticos. Estos revivalismos, nacen de posiciones románticas y revisan la arquitectura más acorde a una nacionalidad, a una religión, a una determinada institución, etc. En esta batalla de estilos, es donde el carácter en la arquitectura aparece como el único medio capaz de conciliar la gran variedad estilística que caracteriza el fin de siglo, que a Wagner toca vivir.

Los nuevos materiales, el hierro fundamentalmente, no hacían sino agudizar la cuestión. Semper ya había tenido que matizar sus posiciones de resistencia a este nuevo material, a mediados del siglo, ante su admirada contemplación del Crystal Palace, al percatarse que una nueva era para la arquitectura se habría con el advenimiento de este material. Los nuevos materiales, además de permitir nuevas empresas, se aparecían como una garantía de modernidad, o mejor, un medio seguro en la *exigencia de modernidad,* tan reiteradamente reclamada por Wagner desde su lección inaugural como profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena en 1894, y luego en su obra *La Arquitectura Moderna.*

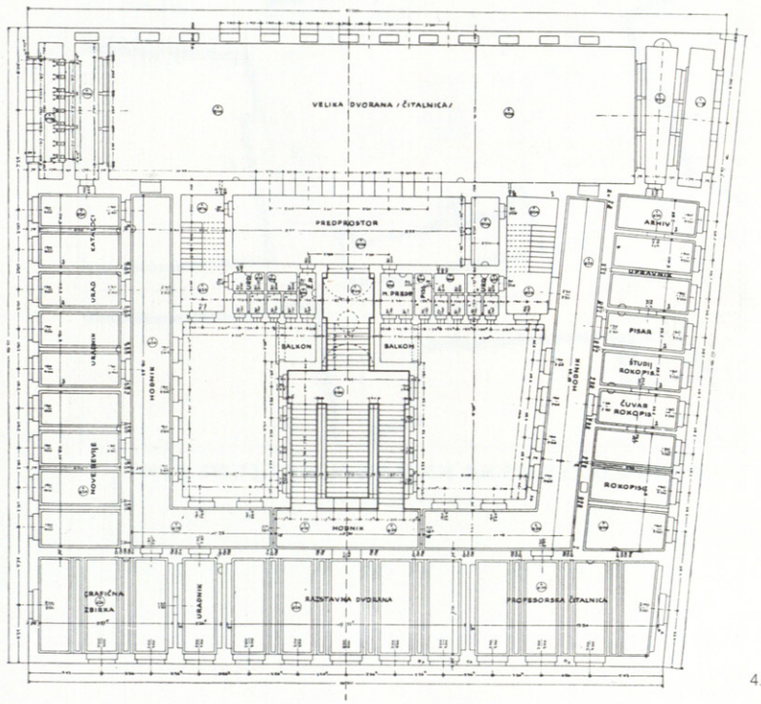
En este contexto, las teorías de Semper, como la del revestimiento, parecían ser el soporte conciliador entre dos posiciones. La *Teoría del revestimiento* de Semper, sostiene como es sabido, que el motivo primordial de la arquitectura *(Urmotiv)* es el revestimiento del material: Eso, y no el corazón o el centro, era el elemento esencial, la función mecánica del corazón estaba simbólicamente expresada en el revestimiento.

En Viena, existía una ininterrumpida tradición barroca desde Fischer von Erlach, que confiaba a la exteriorización de las formas, a la piel podemos decir, junto a la propia espacialidad, la expresividad de la arquitectura. Por otro lado, la innovación reclamada en la *exigencia de modernidad* habría de circunscribirse en gran medida (como el tiempo se encargará de demostrar) a confiar la expresión de las formas, de la piel, del revesti-



3.

UNIVERZITETNA KNJIZNICA V LJUBLJANI



4.

The *Wagnerschule* is characterized by this binomial called *tradition-innovation,* which came out of Semper's coating theories.

Jože Plečnik, as I mentioned earlier, was brought up by loving and understanding the various materials, wood, stone, metals, etc. and that his family were strong Catholics. We will see throughout this paper how Plečnik would have a certain reaction to the Wagnerschule approach to architectura, especially in the National Library at Ljubljana.

Plečnik could be classified as being a *Ruskinite* due to the fact that both he and Ruskin had such a deep appreciation for materials, their colors and textures, their contrasts and the ways they can be combined, here and there, etc.

Plečnik finally decided to let the walls or the skin to maintain our *Wagnerschule* comparision be their own expression, to let the materials of the walls and facades to define them. This explains why he later rejected the Secession Movement, although he earlier been part of it, as he felt all of its decorations to be excessive. Plečnik, with his Ruskinian approach, did not center his innovation around technological developments, but in the materials themselves. Thus, he would use all kinds of materials, even those which were regarded as being old-fashioned and out of use.

By 1910 he had already used concrete in the crypt of the Holy Spirit Church of the Ottakring in Vienna. Here, as well as the Sacred Heart Church in Prague (1928) Plecnik appears to be one step ahead of cubism. The expressionists of the 1920's and 30's with his designs of the capitals in the Viennese Church and the bricks that seem to pop out of the walls in the one in Prague.

These, as well os other examples, tend to emphasize the influence Ruskin had on him. St. Michael's Church in Barje (1937) with its columns that are nothing more than painted fibrocement draining pipes to the inflextion of the hypothetical emphasis is the last case to be mentioned.

The *Wagnerschule* - Plečnik dichotomy can not be closed without - at least mentioning Plečnik's architectural composition, his typological, in another way, in the composition of ground plans, sections and elevations, that is the architectonic composition of Plečnik.

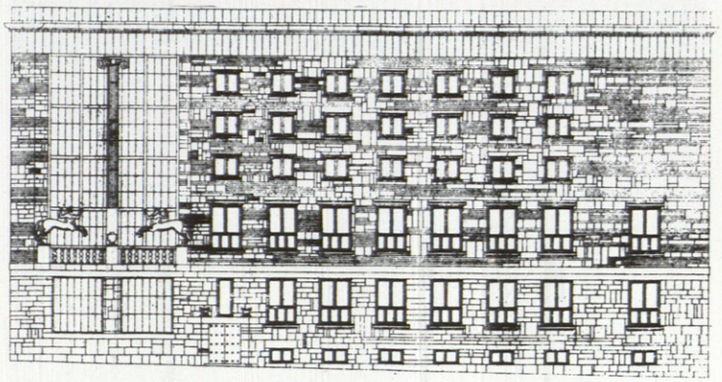
Plečnik's apprenticeship under Wagner is certainly evident throughout his career.

Conceptually, his buildings, their plans, etc. are all in line with the Wagnerschule approach to architecture. This school of thought and certain Secessionist aspects - such as his liking of the use of expensive materials for decoration - are always seen in Plečnik's works.

This does not conflict with Plečnik's view of History which in the end is the same as Wagner's, a Semperian idea. I would even dare to say it an idea that is present in European architecture from the origen of neo-classicism in the mid-700's.

Semper has summed up this basic idea of Architectural History, which is shared by both the Wagnerschule and Plečnik, in the following way:

"Although architecture produces original formations and is not based on imitation, as is painting and sculpturing, it



5.



6.

3. Alzado. Primera propuesta.

4. Planta. Primera propuesta.

5. Alzado lateral. Solución definitiva.

6. Alzado frontal de acceso. Solución definitiva.

miento, a los medios tecnoides (como el claveteado de los aplacados por ejemplo) y a las nuevas tecnologías, que no son sino ayudas para colocar el revestimiento; ayudas que pasaran a ser el fin último de la expresividad.

Entre la tradición del Barroco y la innovación de la *exigencia de modernidad* nunca llegará, sin embargo, a establecerse una antítesis, sino que habrá una complementación.

Tradición-innovación será así el binomio que en gran medida gracias a la teoría del revestimiento *semperiano* caracteriza a Wagner y su escuela, la llamada *Wagnerschule*.

Jože Plečnik, que como ya he dicho, se había formado desde niño en el amor y el entendimiento de los materiales: la madera, la piedra, el metal, etc., y que procedía de una familia profundamente católica, habrá de experimentar una cierta reacción a esta actitud de la *Wagnerschule* ante la arquitectura, como veremos a lo largo de este artículo, y de forma clara, en la Biblioteca Nacional de Ljubljana.

Plečnik participaba de una actitud que podemos decir *ruskiniana* ante la arquitectura. Al igual que Ruskin, su aprecio por los materiales de la construcción le llevan a entusiasmarse con ellos, con sus colores, sus texturas, los contrastes entre ellos, los matices de unas u otras, aquí y allá, etc.

Plečnik acabará confiando la expresión de sus muros, o de la piel (por seguir con la preocupación de la Wagnerschule) al propio material o materiales que configuran los muros, las fachadas (interiores o exteriores).

Ello explica su repulsa por la Secesión, de la que había formado parte, ante lo que considera excesos decorativos y banalidades de la moda. Plečnik, en su actitud *ruskiniana,* no centrará la innovación en el despliegue tecnoide o tecnologizante de las pieles, sino, como he dicho, en los materiales en sí mismos. Y esto último, hace que utilice todo tipo de materiales de construcción, hasta los más desprestigiados.

Ya en 1910, había recurrido, antes que nadie, al potencial expresivo de un nuevo material, el hormigón armado, en la cripta de la Iglesia del Espíritu Santo de Ottakring, en Viena; aquí con las formas cubistas de los capiteles, como más tarde en otros ejemplos, como la Iglesia del Sagrado Corazón en Praga (1928),

---

has stored it up its own supply of forms which it goes to for the types for its new creations. The architect who uses these types is thus legible and understandable while the one who chooses to reject these conventional forms limits his own languaje, adapting an outdated strange or self-invented word order and form of expression. Few will comprehend it and it will not be successful while none of its originality would have been lost if the designer had used simplified terms that all could grasp".

Gottfried Semper *Vergleichende Baulehre.* (1850).

Semper feels that History is a decisive factor, as is continuity, in architecture and the neoclassicists certainly had stated the same theory. Both, Wagner and Plečnik, seem to coincide as well, at least at the time that they sat down to design their buildings.

When Wagner's buildings can be broken down by plans, we see that these pieces are autonomous, closed elements that are similar to figures that existed earlier. If we do it the other way around, grouping the seperate pieces, there is an organized, academic along the axis or a line which controls the whole scheme that reminds of others even since Durand. Romanticism and its elements that Schinkel introduced into Germanic architecture, its variety, surprise, and asymmetry are the only exception to this tendency.

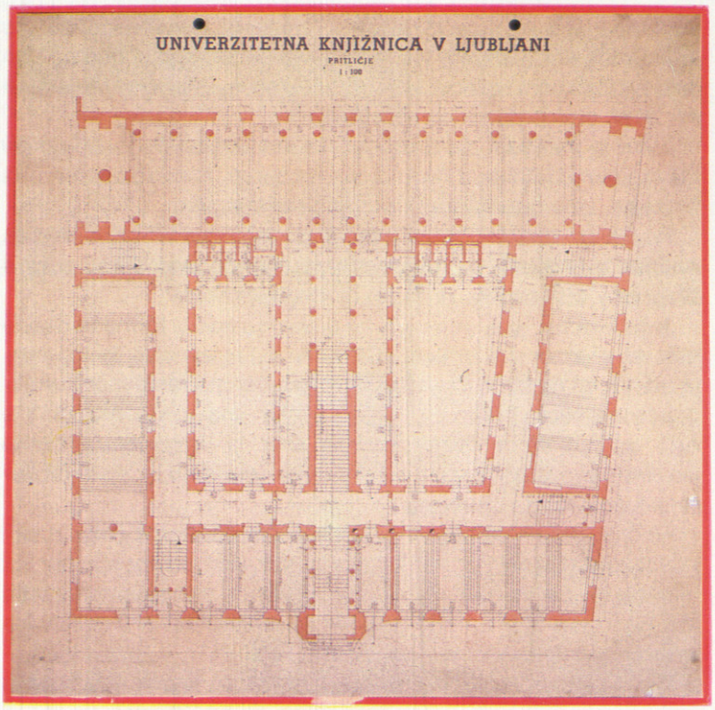
The same may be said for Plečnik, as his buildings also have this order and harmony of the pieces within the whole. They are a collage of classical, autonomous elements that make up a larger single unit, which is the project. However, Plečnik's collage goes beyond a simple collection of these classic elementsby incorporating others of very diverse origens. This is especially true in his religious architecture.

In his churches, the degree of experimentation is greater. The collage is made up by broader forms using abstract paleochristian, Byzantine, vernacular architectural elements along with aspects that appeared later. As we mentioned earlier, the Ruskin spirit is also evident in Plečnik's religious buildings.

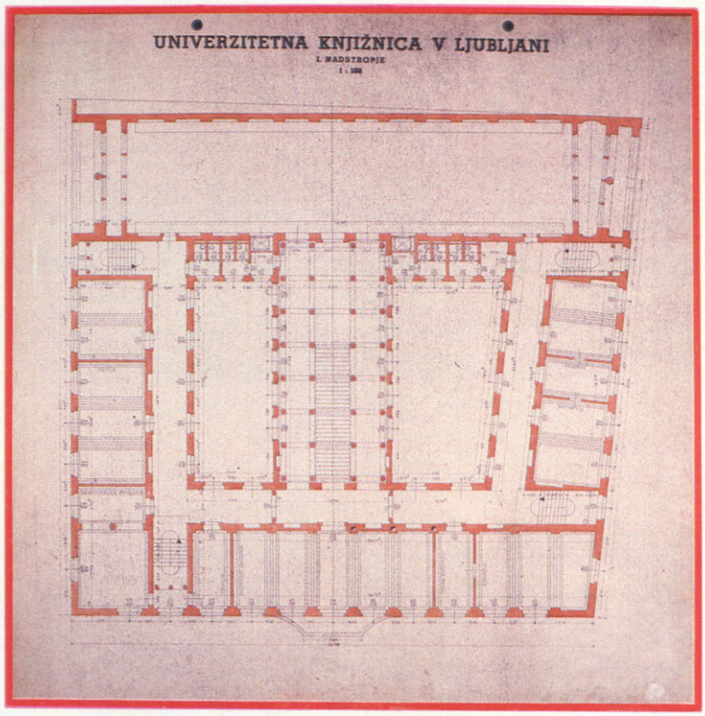
In the plans of his churches, Plečnik tried new configurations, searching for a different way to have the services, with the goal of rejuvenating the liturgy, or to revitalize it. Plečnik is deviating from the *Wagnerschule* and going back to his the religious fervor that he had had in his youth with is sacred art, religious ornaments, etc. He concentrates on creating a household like atmosphere around the liturgy basically through the materials and the forms of the place.

Plečnik feels the transformation of man will come from religion and that architecture has a power of transformation over Man, which is why he looks for new configurations with elements that he has taken from the basic, historical forms.

Basing ourselves on everything we have seen up until this point, we can say that the Wagnerschule influence will always be present in Plečnik's works, but he differs from his professor in that emphasizes the materials themselves, or the ones used in a certain building over the technological advances, at the same time he does not shy away from using any new or unpopular material. Another major difference between the two is Plečnik's usage of the historical elements, especially the vernacular tradition and,



7



8.

donde una serie de ladrillos va resaltando ritmadamente del paño también latericio del que forman parte, Plečnik parece anticiparse a los cubistas y a los expresionistas de los años 20 y 30.

En realidad estos ejemplos no hacen sino evidenciar aquella actitud *ruskiniana*. Toda su obra atestigua esto, y no hará sino citar un último ejemplo cual es la Iglesia de San Miguel en Barje (1937) donde las columnas no son sino tuberías de fibrocemento para drenajes pintadas hasta la inflexión del hipotético éntasis.

Por último, para acabar esta reflexión sobre la *Wagnerschule* y Plečnik, quisiera detenerme en la experimentación tipológica, o dicho de otro modo, en la composición de las plantas, las secciones y alzados, es decir en la composición arquitectónica de Plečnik.

Plečnik va a poner en evidencia su formación a la sombra de Wagner a lo largo de su vida. Sus edificios, conceptualmente, en cuanto a su configuración, sus plantas, etc., están de lleno enmarcados en la *Wagnerschule*. La *Wagnerschule,* y determinados aspectos secesionistas (como el regusto por la decoración con ricos materiales) aparecen siempre en la obra de Plečnik.

Ello no está en desacuerdo con la idea que Plečnik tiene de la Historia, que es finalmente, al igual que en Wagner, una idea *semperiana,* y, yo diría más, una idea que recorre la cultura arquitectónica de Europa desde el advenimiento del Neoclasicismo, a mediados del Setecientos.

Quiero citar una frase de Semper que resume esta idea de la

---

even the pre-Renaissance architecture.

Now that we have quickly seen the relationship between Wagner and Plečnik, let's go on to the National and University Library at Ljubljana.

The Library: location and general planning

The building is on the same piece of land where the late-Renaissance Anersperg Palace had been torn down after being partially destroyed by the 1895 earthquake. Plečnik believed that something important had to be built here for several reasons. One was its location between Vegova and Gospoka streets around the open Novi-Trg space and another was to replace the impressive building which had just been torn down.

In 1931, Plečnik started to consider the possibilities of a National Library on this plot, after having taken into account all of the architectural factor, and their importance, in this beloved city. He began by making a few basic sketch which he then presented to the local authorities for their approval and needed support in order to get the financial aid from the Yugoslav Federal Government in Belgrade. In 1933 he presented a book entitled *Projekt Univerzitetne Biblioteke Ljubljanske,* explaining his reasons for the original project and the great value he gives it from a nationalistic Slovene point of view.

The first project is basically the same as the last one which was used for construction although being a bit modest and ambiguous as we will now see.

The new building, in addition to housing the National Library, was also to have a series of rooms for the University. This made the project more complex by mixing both usages and, in any case, meant that the Library would only be a part, rather than the whole, of the building.

In the first project, Plečnik used a cubic approach with an interior cortile, like an Italian palazzo. The huge Reading Room was planned to be lateral, right beside the floor square of the ground plan which would be the dividing wall with the annex that completes the block. The entrance, off Knezja Street, was on the opposite side, so to reach the reading room one had to go along the cortile.

In order to achieve this, Plečnik designed a wide stair way, in the middle of this cortile, while would divide halfway down into three parts, one going towards the Reading Room and the other two in the opposite direction back towards the side over the entrance. In this way, Plečnik points out the dual usage that the building is going to have, the National Library and the University.

The facades in this first project were simple, well-balanced and with traits of the *Wagnerschule*. The wall's texture was neutral, as the indentations for the window frames and the surfaces were unbroken except for the teeth on the arris that are around the large windows that illuminate the Reading Room. From both ends as well as others on the longest side towards the cortile and dividing wall. The building is topped off by a cornish with an extremely low ledge.

Plečnik worked out the final project to build the library and university from these original drawings. We are now going to review it.

The main body of the building, as in the initial project, is a cube with its cortile cut through at the level of the first floor



9.

7. Planta baja de acceso.

8. Planta primera.

9,10. Fachada lateral.



10.

Historia de la Arquitectura, tanto en la *Wagnerschule* como en Plečnik.

Aunque la arquitectura produce formaciones originales, y no es un arte imitativo, como la pintura y la escultura, ha creado a lo largo de los siglos su propio almacén de formas del que pide prestado los tipos para las nuevas creaciones; al usar estos tipos, la arquitectura permanece legible y comprensible para todo el mundo. El arquitecto que desdeña estas formas convencionales, es como un autor que limita su propio lenguaje, adoptando un orden de palabras y modo de expresiones anticuada, extraño o autoinventado. Será entendido sólo con dificultad, y al menos como autor no hará su fortuna, mientras que no hubiera perdido nada de originalidad si hubiera usado términos simplificados e inteligibles.

Gottfried Semper, *Vergleichende Baulehre,* pp. 1-13 (1850).

Semper valora, de forma decisiva la aportación de la historia, y la continuidad de la misma en la producción arquitectónica. Algo que los arquitectos neoclásicos habían señalado ya. Wagner y Plečnik, en este sentido, no hacen sino continuar esta línea, a la hora de componer sus edificios.

En las plantas de los edificios de Wagner, cuando pueden ser descompuestas en partes, vemos cómo estas partes son elementos autónomos, cerrados y análogos a figuras ya vistas antes. Lo mismo a la inversa, la agrupación de las distintas partes, se efectúa de una manera ya vista, ordenada, académica, según unos ejes, o un trazado regulador, que viene desde Durand. Todo ello sólo teñido a veces, por el baño que el romanticismo, desde Schinkel, había impreso a la cultura arquitectónica germánica, y que introduce ingredientes como la variedad, la sorpresa, la asimetría, etc., como elementos proveedores de carácter.

En Plečnik ocurre lo mismo; sus edificios participan de ese ordenamiento y armonía de las partes en un todo, son un *collage* de elementos clasicizantes autónomos que se integran en una unidad mayor que es el proyecto. Pero, en Plečnik este *collage* va más allá de la recolección de elementos clasicizantes para incorporar otros de diversa procedencia, particularmente al tratar el tema de la arquitectura religiosa.

En el caso de sus iglesias, su experimentación es mayor, y ese *collage* de las formas, más amplio, integra elementos de abstracción paleocristiana, bizantina, de arquitectura vernácula, etc., con otros más posteriores en la historia, y de arquitectura sabia. Es aquí, en la configuración de sus edificios religiosos, donde nuevamente aflora el espíritu *a lo Ruskin,* al que antes hacía referencia.

En las plantas de las iglesias, Plečnik experimentó nuevas configuraciones, para nuevas y renovadas maneras de celebrar la asamblea, en un deseo de rejuvenecer la práctica litúrgica y de revitalizarla. Es aquí donde Plečnik se aleja de la *Wagnerschule,* y retomando, con fervor religioso su interés juvenil por el arte sacro, los ornamentos religiosos, etc., concentra sus esfuerzos en conseguir una ambientación doméstica del lugar de la liturgia, en base una vez más a los materiales de la construcción y a la forma de los recintos fundamentalmente.

Plečnik cree que la transformación del hombre vendrá con la práctica de la religión, y cree asimismo que la arquitectura tiene un poder de transformación del hombre. De ahí su esfuerzo en la búsqueda de nuevas configuraciones, con elementos del arsenal de formas de la Historia.

En definitiva, y hasta aquí, podemos decir que la *Wagnerschule* estará siempre presente en el quehacer de Plečnik, pero a diferencia de su admirado maestro, él confiará la expresión del material o los materiales de sus edificios, a los propios materiales, sin enfatizar o alardear de medios tecnológicos, pero a la vez sin renunciar a la utilización de cualquier material, por último, nuevo o menospreciable que parezca.

A diferencia de su maestro, Plečnik parece incluir en el almacén de la Historia, con un importantísimo peso a la tradición vernácula, y a las arquitecturas anteriores al Renacimiento.

Con estas pinceladas generales que nos sitúan a Plečnik en relación a Wagner y su escuela, visitaremos ahora el edificio de la Biblioteca Nacional y Universitaria de Ljubljana.

La Biblioteca. Emplazamiento y planteamiento general

El edificio se levanta, sobre el solar dejado al demoler el palacio tardorrenacentista de los Anersperg, que había resultado

---

by another volume with a communication nucleus being the entrance on the ground floor and the Reading Room on the 1st floor.

The building at the present time has a long, uninterrupted flight of stairs. It's much simpler than the original drawings as Plecnik decided not to use the double staircase. Thus the Library is emphasized over the University sector.

The single flight of stairs is worth looking at a bit more. None of the libraries built in the 19th Century and earlier had a Reading Room that was so tangential nor with such a ceremonius entry. At the sametime by placing it so far away at one end, the Reading Room becomes even more important, being the objective of this staircase.

All of the libraries that Plečnik could have used, like Asplund's in Stockholm, Wagner's in Vienna, Labrouste's in Paris or earlier ones, such as the proposals by Boullée, the Reading Room is always in the center of gravity in both the literal and figurative sense and in respect to area. The only example somewhat similar is Friedrich von Gärtner's Library in Munich (1895), although the staircase there is interrupted with a landing.

Anyway Plečnik deals with the head of the stairs in a totally different way than von Gärtner had. On the first floor (heads) there is a series of columns that fills the whole area. Four rows run in the same direction as the stairs: two along the wall at the top of the stairs and the other two on the walls that mark the stairwell. As you go up towards the Reading Room, you gradually perceive this long narrow room that becomes the Reading Room antechamber.

By placing the columns away from the wall placing the row of columns once the staircase has already reached the first floor and by renouncing the usage of direct or indirect sunlight, nor a flat ceiling, Plečnik underlines how this space is hypostile.

One gets the ceremonious feeling of the staircase *in crescendo* as we approach the Hypostile Room and, inevitably the Regia Hall of the Vatican comes to mind. The way Plečnik has placed the Reading Room has certainly emphasized importance. He seems to fully understand the world of sensations, perceptions, the transition from darkness to light through a period of semi-darkness, the passages and axis towards a focus of attention, contrasts and all that makes up Baroque Theatrics.

This ascent to the light of the Reading Room is not the only trait that differentiates this building from others, but it one of the major ones to be taken into consideration. Plečnik had given great importance to passage ways from the entrance in other projects, but had never developed this aspect fully until he designed this library.

We should recall the Zacherl Haus in Vienna (1903) with a deep access to an oval-like staircase and how to reach the Virgen Chapel at the top of the bell tower of the Sacred Hearts in Prague, (1928), Plečnik had used ramps instead of stairs somewhat in the sameway as the Pilgrimage route, like the Votive Central European Churches built on top of a hill and at the end of a staircase or an uphil path. Another example is that of St. Michael in Barje (1937) in Ljubljana with the church on the first floor at the top of a long flight of stairs. In addition to the importance given to this atmosphere, we can not forget the symbolism of the

dañado en el terremoto de 1895.

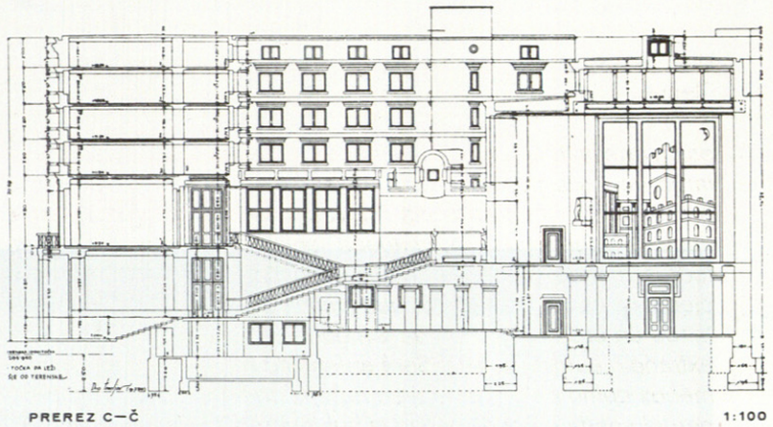
Para Plečnik en este importante solar, entre las calles Vegova y Gospoka, y bordeando el gran espacio de Novi Trg, debía construirse algo importante, habida cuenta, no sólo esa ubicación, sino la relevancia del edificio que acababa de derribarse.

Plečnik, sensible, como siempre, a la importancia de la arquitectura en la ciudad, comienza en 1931 a plantearse la idea de una Biblioteca Nacional en este solar. Es así como procede a realizar los primeros bocetos que presenta a las autoridades municipales a fin de conseguir, junto a su aprobación, el apoyo necesario para recabar la ayuda financiera del Gobierno yugoslavo de Belgrado. Con este objeto se produce, en 1993, el libro *Projekt Univerzitetne Biblioteke Ljubljanske,* en el que podemos ver las razones que le llevan a plantear su primer proyecto, y el gran valor que se asigna al mismo, desde el punto de vista nacionalista esloveno.

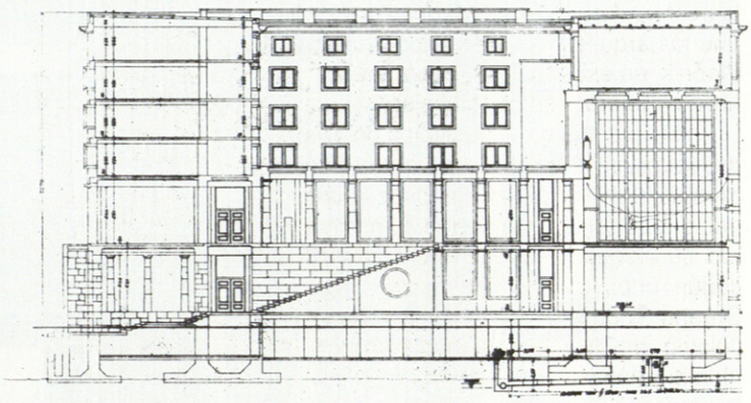
El primer proyecto presenta el planteamiento general del último y realizado, pero se queda más comedido y más ambiguo que este último; veamos en qué.

El nuevo edificio, además de alojar la Biblioteca Nacional, debía acomodar una serie de estancias y aulas para la Universidad, lo que hacía que el programa fuera, cuando menos, más complejo, al mezclar dos usos, y en cualquier caso, hacía que la biblioteca fuera sólo una parte del edificio y no la totalidad.

Ya en el primer proyecto, Plečnik plantea un gran edificio cúbico, con un *cortile* interior, a modo de *palazzo* a la italiana. La gran sala de lectura, se ubica lateralmente, justo en el lado del cuadrado de la planta, que hace la medianera con el edificio anexo que completa la manzana. La entrada, por la calle Knežja, queda en el lado opuesto, de modo que para llegar a la Sala de Lectura en línea recta, es preciso atravesar el *cortile;* por ello Plečnik coloca un gran ascenso de escaleras, en medio de este cortile, de una tirada, que, a mitad de camino se bifurca en dos tiradas opuestas; una que continúa hacia la Sala de Lectura y otras dos paralelas, que se vuelven hacia el lado sobre la entrada. De este modo Plečnik pone de manifiesto la necesidad de servir a los dos usos va preestablecidos de partida: biblioteca nacional y aulas universitarias.



11.



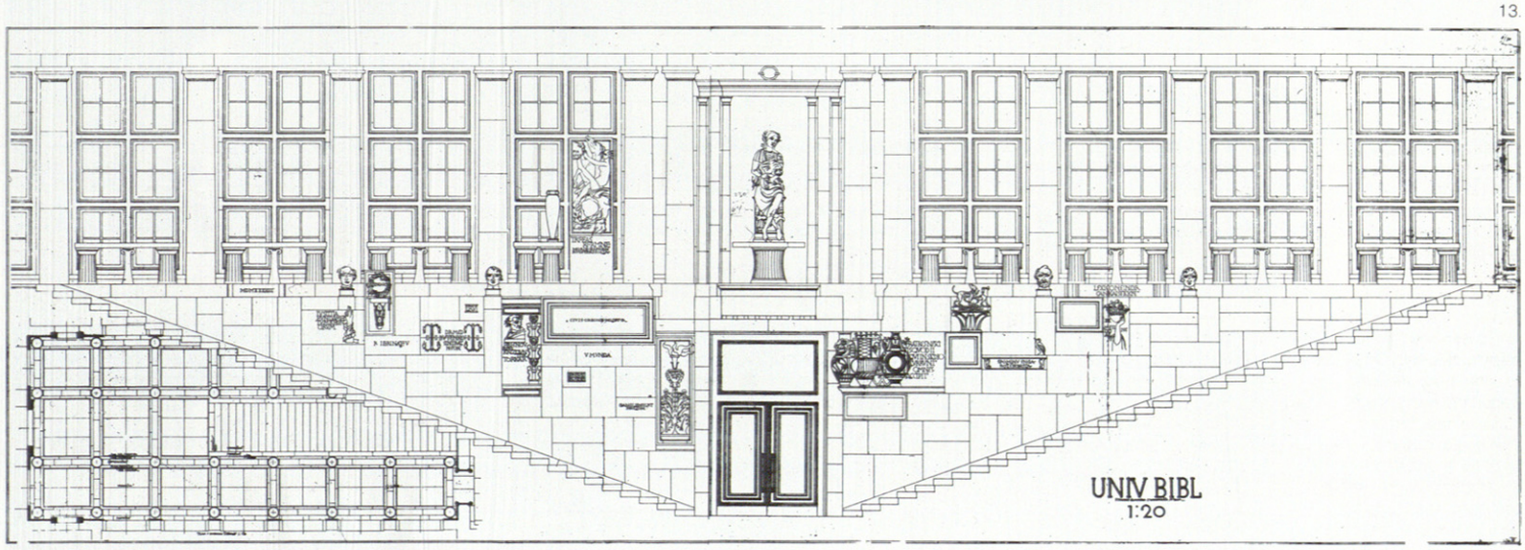
12.

11. Sección. Primera propuesta.

12. Sección. Solución definitiva.

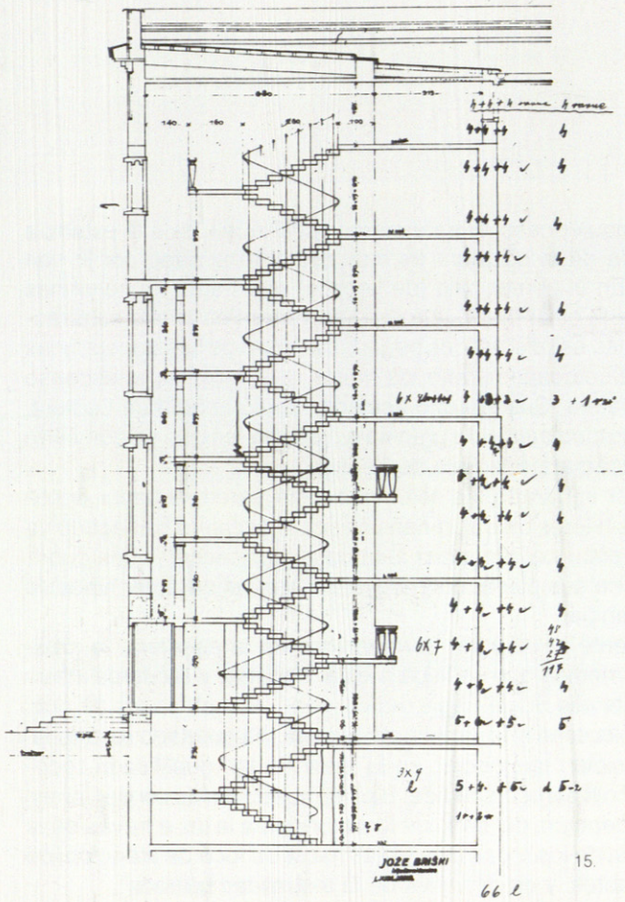
13. Sección, desarrollada en alzado, de la escalera principal.

13.



14.





15.



17

16.



18.



14. Escalera principal. Al fondo, acceso a Sala de Lectura.

15. Escalera de servicio. Sección.

16. Vestíbulo y puerta de acceso a Sala de Exposiciones.

17,18. Vistas de la escalera de servicio.

Las fachadas de este primer proyecto son compositivamente comedidas, equilibradas y con resonancias de la *Wagnerschule*. La texturación del muro es neutra, al ser las superficies lisas, sólo alteradas por penetraciones y recercos de los huecos y por las adarajas y endejas de las aristas que limitan las grandes embocaduras de los ventanales de iluminación de la Sala de Lectura. Esta sala se ilumina por medio de enormes ventanales en los extremos de la misma, y por ventanas en su lado más largo hacia el *cortile* y la medianera. El edificio se remata con el cielo por medio de una cornisa remontada por un bajísimo antepecho.

Desde esta primera propuesta, Plečnik evolucionará a la última y definitiva, hoy construida y que vamos a revisitar.

La planta, como en el primer proyecto, es un cubo con *cortile,* atravesado hasta la altura del primer piso, por un volumen que contiene el núcleo de comunicación entre la entrada en planta baja, y la Sala de Lectura en ese primer piso.

El edificio tiene ahora un largo e ininterrumpido tránsito ascendente de escaleras. El esquema es más claro, al renunciar Plečnik al desdoblamiento de la escalera; de este modo, prima el papel de biblioteca sobre el de facultad universitaria.

La introducción de tan largo tránsito ininterrumpido es algo en lo que valdría la pena detenerse. Si examinamos bibliotecas del siglo XIX e incluso anteriores, no encontraremos en ningún caso, ni una ubicación de la Sala de Lecturas tan tangencial ni un acceso tan ceremonioso. Y al mismo tiempo ha de decirse que, al colocar en esa posición alejada o tangencial, en el extremo, la Sala de Lecturas, queda ésta potenciada, realzada, como meta de esta escalera.

En ejemplos conocidos por Plečnik como las Bibliotecas de Asplund, en Estocolmo, de Wagner en Viena, Labrouste en París, e incluso anteriores, como por ejemplo las propuestas por Boullée, la Sala de Lectura constituye el centro de gravedad del edificio, tanto por ubicación como por superficie dedicada a la misma.

Solamente Friedrich von Gärtner en su Biblioteca de Munich (1854), tiene un esquema similar, si bien, aquí, la escalera se detiene en un descanso, no es por tanto ininterrumpida.

En cualquier caso, el tratamiento que Plečnik da a la estancia de llegada de la escalera es muy diferente al dado por F. von Gärtner. En el primer piso (de llegada) una trama de columnas llena toda la estancia. Cuatro hileras, corren en la misma dirección que las escaleras: dos pegadas al muro de la estancia, y las otras dos colocadas sobre los muros que delimitan el ascenso de la escalera. Cuando uno asciende hacia la Sala de Lectura, percibe gradualmente, la gran sala hipóstila, en que se convierte esta antecámara a la Sala de Lectura.

El haber separado las columnas de la pared, el haber continuado las hileras de columnas una vez la escalera ha llegado ya al primer piso, y el renunciar a introducir luz cenital, o una cubrición que no sea plana, contribuye a realzar el carácter hipóstilo de la estancia.

Uno siente el carácter ceremonioso de la escalera, *in crescendo,* a medida que se llega a esta Hipóstila, y recuerda inevitablemente a la Scala Regia del Vaticano. No cabe duda de que, como antes señalaba, la Sala de Lectura, ha quedado resaltada, en su posición tangencial, en la meta de tan cualificado recorrido. Plečnik parece entender bien el mundo de las sensaciones, de la percepción, del paso de la oscuridad a la luz a través de la penumbra, de los recorridos y ejes hacia un foco de atención, de los contrastes, y en definitiva de la teatralidad barroca.

No es este ascenso hacia la luz de la Sala de Lectura el único rasgo diferencial de este edificio, pero si uno de los más dignos de tener en consideración. Plečnik ya había dado gran importancia al recorrido de acceso a un lugar en otros proyectos, si bien nunca había conseguido desarrollar este aspecto de la composición con tanta plenitud como en la Biblioteca.

Recuérdese, cómo en la Zacherl Haus, de Viena (1903), propone un profundo acceso a una bella escalera de desarrollo oval. Y cómo, para acceder a la Capilla de la Virgen, ubicada en lo alto del campanario de la Iglesia del Sagrado Corazón en Praga (1928), Plečnik propone un largo recorrido por rampas (en vez de escaleras), a modo de camino de peregrinos, como en las iglesias votivas de Centroeuropa, colocadas sobre promontorios y al final de una escalera o un empinado camino. O, cómo en San Miguel en Barje (1937) en Ljubljana, ubicada la iglesia en la

---

transition from darkness to light, from ignorance to knowledge.

Plečnik was aware that by placing this long stairway that only led to the Reading Room that he was leaving out, or at least putting aside, all of the other points on the first floor. In order to solve this, he provided four service stairs on the four corners of the cortile that are more functional and noteworthy tecnological advance, as we will see a bit later.

Facades and materials

Taking into consideration, Plečnik's attitude and the Coating Theory that was prevelant, we must mention the facades separately. The exterior has nothing in comon with the interior and its character, but there is no divorce between the two, as both the *Wagnerschule* and Plečnik while separating them and dealing with them individually always tie them together.

Anyone who sees this building for the first time, especially from Novi Trg. will be surprised and even amazed, as is true in all of Plečnik's works. At first sight, it looks like a fortress due to its cubic volume and the texture of its walls. The seemingly casual distribution of large and small walls, cuasi-cyclops, and the stone brick ashlars create a rustifity effect. This effect has previously been used by the Manierists in the Porta Maggiore (1st Century) in Rome and later in the palaces in Florence in the 400's.

The comparisons between this building and the Medici Riccardi Palace in Florence are obvious. Plečnik had a deep appreciation for the Manierist architects from the Italian 500's, he had picture of their works on his own walls, who were well-known for the usage of *rusticato* and roch and surprising texturations.

Plečnik's father was from another area of Slovene called Kars't and, as a child, he has been there often. The popular regional architecture in Kars't deals with walls in much the same way as Plečnik does in the Library. So, taking this new piece of information into consideration, we can see how Plečnik based himself on both the *rusticato* movement and the recuperation of traditional architecture. This collage-type wall had already been used by Plečnik in his own house in Trnovo (1924) and in St. Michael's in Barje (1937). Nevertheless, as was mentioned earlier, it creates a strong impression on anyone, with a fortress coming to mind.

There are several symbolic readings into why Plečnik chosed to design the wall this way. The Chech President, Masaryk, had expressed his desire to locate the Library in the middle of the Castle in Prague, as if it were the heart, while Plečnik was working under him. Masaryk's idea was that literature is the depositary of the Slavic Language and this is the most important trait that differentiates a nation from all others. Remember he was the President of a newly-independient Czechoslovakia.

Plečnik recalled and shares Masaryk's opinion. The Library would be where he would store his most precious treasure, like a safe for guarding money. They have a fortress, like nature, even in the cases of a more cultured architecture as in the hermetic and rustic *Ceca in Venice* by Sansovino in 500.

Plečnik was able to include a whole universe of suggestions in this surprising texture. Other could even be

planta primera, para llegar a ella a través de una larga escalinata. Además de esta importancia concedida a la ambientación no se puede olvidar la intención simbólica del paso de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al conocimiento.

Consciente Plečnik de que al colocar la larga escalera abocada tan sólo a la Sala de Lectura, deja desatendida, o al menos marginalizados, los otros puntos de la planta, provee al edificio de cuatro escaleras de servicio, en las cuatro esquinas del cortile, más funcionales y con un importante despliegue tecnológico digno de tenerse en cuenta y sobre el que luego volverá.

Las fachadas y sus materiales

Hablar de las fachadas, así, separadamente, pudiera parecer raro, pero no lo es, habida cuenta de aquella teoría del revestimiento, por un lado, y de la actitud de Plečnik por otro. Además, como puede verse, el exterior no tiene nada que ver con el interior en cuanto a carácter, pero no por ello se plantea un divorcio entre los dos mundos, sino que, la Wagnerschule y Plečnik siempre los atan, a pesar de separarles y tratarlos diferentemente.

Quien vea este edificio por primera vez, desde cualquier ángulo, pero sobremanera desde Novi Trg no dejará de sorprenderse, y de pasarse. Como casi toda la obra de Plečnik, este edificio tiene una gran capacidad de sorprender, de inquietar.

A primera vista, estamos como ante una fortaleza; ello por el volumen cúbico del edificio y la texturación del muro. La disposición casual de pequeños mampuestos y otros grandes, cuasiciclopeos, que resaltan de la superficie de sillares de piedra y ladrillo, produce un efecto sorprendente de rusticación. La rusticación como mecanismo manierismo de afecto de fuerza se había utilizado ya en Roma, en la Porta Maggiore (s.I.d.C.) y luego en los palacios florentinos del Cuatrocientos.

No puede sorprendernos que se haya comparado la impresión que produce este edificio con la que nos da el Palacio Medici Riccardi de Florencia. Además, no podemos olvidar, que los arquitectos manieristas del 500 italiano, tan queridos por Plečnik (como lo demuestran las fotos de las obras por él elegidos para decorar su casa) eran aficionados al uso del *rusticato* y a las texturaciones ricas y sorprendentes.

Este tratamiento de la pared, existía en la arquitectura popular de la región del Karst, en Eslovenia, de donde era natural su padre, y que Plečnik conocía muy bien desde niño. Así que, además de sugerirnos, a quienes no supiéramos este último dato, los rusticados del pasado, aparece este nuevo aspecto de la recuperación de la arquitectura tradicional tan querido a Plečnik. Este tipo de muro, como un *collage,* ya había aparecido en su propia casa de Trnovo (1924) y volverá a hacerlo en la Iglesia de San Miguel en Barje (1937). En cualquier caso, no deja como decía antes, de producir un potente impacto visual sobre quien lo contempla, como si de una fortaleza se tratara.

Quisiera además aludir, a las lecturas más simbólicas de porqué Plečnik pudo proponer un muro así. El presidente checo Masaryk ya había manifestado a Plečnik, cuando éste estaba a su servicio en Praga, su deseo de que la Biblioteca se ubicara en un punto central del Castillo, como si fuera el corazón. La idea de que la literatura es la depositaria de la lengua eslava, y ésta el rasgo diferencial más importante de una nación, están en la base de los planteamientos de Masaryk, en la recién independizada Checoslovaquia.

Plečnik recordaba y compartía esta opinión de Masaryk. Y el cofre donde guardar este tesoro escrito sería la Biblioteca, como una ceca donde se guarda el dinero. Los bancos, las cecas tenían ese carácter de fortaleza, hasta en los casos de la arquitectura más culta, recuérdese la Ceca de Venecia de Sansovino, del 500, tan hermética y de tan poderosa rustificación.

Plečnik va a resumir en esa sorprendente texturación del muro un universo de sugerencias. Y además se podrían añadir otras que aumentan la riqueza de esta historia. Así, algunos han señalado que al construirse el edificio sobre la antigua muralla romana, el muro de la Biblioteca sugiere el desvertirse de la piedra de la fortaleza que constituye la muralla, para dejar nacer el muro de ladrillo de la nueva fortaleza, que es la Biblioteca. Basta recordar la reconstrucción romántica de la muralla romana, próxima a este edificio, y donde Plečnik había mezclado bloques de hormigón con la piedra y el ladrillo, en un collage, que haría verosímil esta última y sugerente lectura.

---

mentioned to further enrichen this story. Some have pointed out that by raising the building upon the ancient Roman walls, the Library's wall suggests the elimination of the stone in the old fortress' wall giving way to a brick one in the new Library. If we recall the Romantic reconstruction of the Roman wall, very near here, where Plecnik had mixed concrete blocks with stone and brick in a collage, this reading certainly is possible.

So the facades that were built according to the second project have nothing in common with the plain ones included in the original drawings. The composition of the gaps is much less orthodox as well, at least in respect to the *Wagnerschule.* This is true due to pointed windows over the row of large ones on the first floor, a trait of the secession, as are the doors that pop out of the facade and the bronze volute at the top of the giant column that presides the illuminating window in the Reading Room. These Secessionist elements as if he wanted to remain a part of the group he had once belonged to, are always found in Plecnik's works, are refreshing touches in the way he deals with the outer wall.

The large windows in the Reading Room are set back in from the facade's plane in order to let this piece be in line with the next building. They are shaped like a square reticle which seem to suggest an overlapping of a row of small columns that hold up invisible horizontal beams due to the irregularities in the top of the vertical lines of the reticle where they join the horizontal ones. Here again he suggests a dual reading of the reticle, which is what has finally been built, and the overlapping of *orders,* all of which is yet another example is how he never misses a chance to try out new ideas.

Plečnik, by placing a higher ledge on the cornish than was included on the original drawings, smoothes out the line that marks the building with the sky in the background and thus avoids the crunching sensation that it had in the beginning.

Chromatism is an essential part of this rich and daring wall texture. The red brick contrasts with the clear grey stone from Podpec, which fades with the time. Along with these colors, there are also the shade created by the windows and the walls and the contrasts between the statues from the green shades of a fortress is clear, yet there are doubts due to the number of openings that exist. Yes, we could say it is, in a certain way, quite enigmatic.

The collage of materials and technology

At the beginning of this paper, we mentioned how Plečnik basically rejected technological advancement of the means that in the end were nothing more than ways to put on the skin. This has been seen in the interior.

The walls and ceilings are painted white, there are magnificent tile floors and artificial stone is used in the door frames and the stairs. The perfection of the artificial stone throughout Plečnik's works is noteworthy and, in addition to his own quest for quality. It is a sign of the Slovenic craftsmen's skills.

The interest in technology in Plečnik's career is best seen in his pride in the fine finishing of the construction materials, such as artificial stone. There are other examples of engineering, rather han architectural feats,

Las fachadas del edificio son por tanto muy distintas a las lisas del primer proyecto. También la composición de los huecos, es menos ortodoxa, en cuanto a Wagnerschule se refiere, por la inclusión, sobre la hilera de los grandes ventanales de la planta primera, de las ventanas oriel, o en pico, herederas, en cualquier caso de la Secesión, al igual que las puertas que resaltan del paño de fachada, y la adición de la gran voluta de bronce al capitel de la columna gigante, que preside de arriba a abajo, el ventanal de iluminación de la Sala de Lectura. Estos mecanismos secesionistas, que aparecen siempre en la obra de Plečnik,

19. Detalle de la pasarela de la Sala de Lectura.

20. Vista interior de la Sala de Lectura.

19.



son como toques refrescantes, como el recuerdo al grupo al que perteneció, ante el *olvido* al mismo, en la manera de tratar el resto del muro.

Los grandes ventanales de la Sala de Lectura se retraen del plano de la fachada, para permitir un encuentro sin problemas de este paño con el edificio contiguo; esos ventanales se estructuran como una retícula cuadriculada, donde, merced a un resalto en la cabeza de las líneas verticales de la retícula al encontrarse con las horizontales, se sugiere una superposición de hileras de pilarcillos que sustentan unas *vigas* horizontales; vemos, una vez más, como con este mecanismo se sugiere la doble lectura de retícula (que es lo que finalmente está construido) y de superposición de *órdenes;* así que no desperdicia ninguna oportunidad para realizar siempre nuevas sugerencias.

Plečnik, al colocar un antepecho sobre la cornisa, más alto que el primer proyecto, suaviza el remate con el cielo y evita el efecto de aplastamiento que se producía anteriormente.

Para terminar, señalar que el cromatismo es una parte esencial de esa rica y atrevida texturación del muro. El rojo del ladrillo contrasta con el gris claro de la piedra de Podoeč, que pierde su rico veteado a la intemperie; y junto a ello, las sombras de las ventanas, de los mampuestos, y los contrastes de estatuas, del verde de las puertas de bronce oxidado, etc. El aspecto de fortaleza es claro, y sin embargo quedan dudas al presentar tan extensa fenestración. Algo que parece enigmático en cierto modo.

El collage de los materiales y la tecnología

Aquella reacción de Plečnik, a la que al comienzo del artículo hacía alusión, de rechazo al despliegue tecnológico de los medios finalmente auxiliares de fijación de la piel, ha quedado de manifiesto en el tratamiento de la fachada, y lo mismo ocurre en el interior.

En el interior, el edificio tiene en su mayor parte paredes y techos pintados de blanco, y pavimentos de terrazo *in situ,* de magnífica ejecución, al igual que la piedra artificial utilizada en recercos de puertas, o en las gradas de todas las escaleras. La perfección de la piedra artificial, en toda la arquitectura de Plečnik es digno de mención, y pone en evidencia, junto al

---

more in the *Wagnerschule* line.- one being the four staircases in the four comers of the building.

The stairs, with two sets of steps between one floor and the next, are supported by the wall on one side and a tubular structure on the other. The calculations were made by Jože Briski and are considered to be an exquisite authentic technological advance. Many have expressed their surprise that a building like the Library, built at that time, would have incorporated such a daring and modern solution.

The same thing may be said about the stairs that lead to the elevated hall over the Reading Room. Plečnik based these stairs and the hand rails on an application of the latest technology, mainly iron and tubes with brackets and mountings, in the best *Wagnerschule* manner.

But, putting these technological aspects to one side, the whole interior is an homage to the architect's love for materials, colors, textures, combinations, etc. The setting forms a well-balanced, harmonious collage - truly a work of art!

There is a striking contrast between the austere facade and the rich, elegance of the interior.

The grey and black tones of the marble in the Hypostile Room accentuate the semidarkness in this space which serves as the transition from the darkness on one side to the bright light of the Reading Room. The columns are black marble, with few streaks and among them, forming a ledge overlocking the main stainway like a console, there are marble desks made out of Popec marbles with a series of white streaks in it.

The floor, rather than using tile or artificial stone as in the stairs, is based on small squares, combining several types of marble to make a harmonius transition of colors, from the darkest black to grey and from there to the speckled shades of pink and ocre of the Hotavlje stone.

This collage on the floor is seen on the wall at the point of entry into the Exposition Hall (on opposite side of the Reading Room).

The door here is not on the same plane as the wall. Another secessionist trait that was also used in the Main Outer Entrance. However, while this movement is present on the exterior in this way and throug a statue of Moses over the door, that reminds one of the angel in the Haus Zacherl, it is really inside where this Viennese approach is more evident. The door to the Exposition Hall, which is on a different plane than the wall, is made from speckled, pink Hotavlje stone with elaborate woodwork, have embedded pieces of green marble that highlight the importance of this acces through their own color, shinyness and weight. The door between the Hypostile and Reading Rooms, which is right in front of this one, is, comparatively speaking, much more humble. Other details, such as the bronze candelabras and the magnificent lamps in the Reading Room, are also a touch of the Secessionist Movement.

In the Hypostile Room, the ceiling are wooden, whereby Plecnik makes a direct reference to traditional construction, in direct contrast to the elaborate base and columns of this structure.

The classrooms and offices are spacious well-lit, whith high ceilings, white woodwork and tile floors.



esmero del maestro, el alto grado de pericia de los artesanos y gremios eslovenos.

El interés por la tecnología en Plečnik radica en esta esmeradísima elaboración técnica de determinados elementos constructivos de la arquitectura, como es el caso de la piedra artificial, y sólo puntualmente, despliegues más propios de ingeniería le aproximan a la posición protecnológica de la Wagnerschule; esto último ocurre en las cuatro escaleras, colocadas en las cuatro esquinas del edificio.

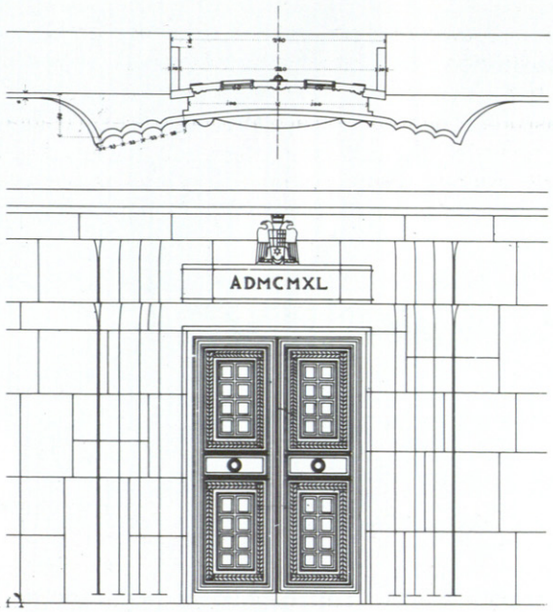
Estas escaleras de dos tiradas entre piso y piso, apoyan sus gradas en la pared de la caja de escalera y en unas estructuras tubulares que corren por entre el *ojo* de la escalera, es decir entre las dos tiradas. Estas escaleras cuyo cálculo es obra del ingeniero Jože Briški son un auténtico alarde tecnológico de extraordinaria belleza y sorprendente ejecución, y llama la atención el ver cómo en esos años se propone en un edificio como la Biblioteca, una solución tan atrevida y avanzada.

Lo mismo cabe decir de las escaleras que permiten acceder al pasillo elevado de la Sala de Lectura. Aquí, tanto en el suelo, como en las gradas, o en los pasamanos, el regusto por las soluciones basadas en la aplicación de tecnologías recientes, como el hierro, o los tubos con abrazaderas y llaves de engarce, nos presentan a un Plečnik de Wagnerschule.

Pero por encima de estos alardes, más o menos evidentes, de tecnología, resalta una vez más y con gloria inusitada el amor por los materiales, por sus colores, sus texturas, combinaciones, etc.; en un collage, donde el conjunto, armonioso y equilibrado del todo, nos revela, la maestría del arquitecto.

Frente a la austeridad del exterior, contrastan la riqueza y la elegancia del interior. En la gran sala hipóstila, los colores grises y negros de los mármoles acentúan la penumbra en ese tránsito de la oscuridad hacia la luz de la Sala de Lectura, en la que se ha convertido esta estancia. Aquí las columnas son de mármol negro con escasa veta, y entre ellas, haciendo de antepechos hacia el hueco de la gran escalera, a modo de consolas o muebles, coloca unas bellísimas mesas pétreas de mármol de Podpeč, que pulido produce un riquísimo veteado blanco.

El pavimento, a diferencia de las gradas de la gran escalera en



21

piedra artificial o terrazo de perfecta ejecución, está basado en unos recuadros, donde se combinan diversos mármoles, en una transición armoniosa de colores, desde el negro más intenso, pasando por el gris, hasta llegar a los jaspeados rosas y ocres de la bellísima piedra de Hotavlje.

Este collage del suelo, aparece en la pared, allí donde se accede a la Sala de Exposiciones (situada en el lado opuesto al de la Sala de Lectura), donde la puerta se resalta de la pared, en un mecanismo netamente secesionista, ya utilizado en las puertas de acceso al edificio. Pero si en el exterior, la Secesión está presente, de esta forma y con la estatua de Moisés sobre la puerta recordándonos al ángel de la Haus Zacherl, es en el interior donde este recuerdo de la Secesión vienesa es más intenso; ya que aquí los resaltos en la pared en la que se abre la puerta a la Sala de Exposiciones (y a ambos lados de esta puerta, enmarcándolo) se realizan en piedra rosácea jaspeada de Hotavlje sobre fondo oscuro del que resalta, y además la

---

In the Reading Rooms, the bookcases attached to the walls reach halfway up to the ceiling with with a hallway -balcony that provides direct access to the books. The bookcases have a wooden piece on the front that leans towards the middle of the Room, reducing the overall sensation of height. The whole room, including the ceiling and floor is all wooden creating an specially warm atmosphere.

The ceiling is slightly set back in and there are huge, hanging lamps, designed by Plečnik, as is the rest of the furniture. The reading tables are planks of wood with Podpeck marble legs similar to the consoles in the Hypostile Room and the dining-room table in his friend Prelousek's, the engineer, home.

The library, tout court, has three different universes, the facades, the main stair case and the Hypostile Room and the Reading Room, But one does not notice any disassociation among them but rather a mysmerious, surprising unity throughout the whole building.

The library in a European Context

At the time Plečnik was constructing the Library, European architecture was lost and disoriented.

He knew Le Corbusier and his Avant Garde Movement. Several os his slovene disciples went to study with Le Corbusier in Switzerland and he admired their dedication and passion for architecture as well as their drawing skills.

But Plečnik felt that the European style has lost its symbolism and tradition that he had been able to incorporate into his works. He dislikes those who claimend that there should be a more international flavour rather than one that belonged to a certain tradition or culture. Slovene, on the other hand, is a part of the Mediterranean culture and has definite forerunners, Christian, Roman and even Greek.

His deep admiration for Rome does not mean taht he rejects new technologies or materials within the framework of the forms of his architecture, while trying to evoke memories of the Roman world Through his words.

Within this collage of analogies with the past, Rome, Egypt, the vernacular tradition, the Manierist Italy or with Wagner's Vienna, within this set of evocations that are mixed together and cross each other in the same building and with the binomlal of tradition and innovation that Semper had also used is, perhamps, the key to understanding the enigma of his architecture. An enigmatic architecture that no one can be blase about, some are perplexed by it and other can not *read* it at first glance.

Jože Plečnik world and architecture go beyond this *reading at first glance;* They are rich, powerful, personable, characteristics that few architects in this century have had.

There is a deep coherence throughout Plečnik's career, with its own seal and style. One of the most significant examples is this National Library and University in Ljubljana, that we have visited and that, in my opinion, is among the most important buildings of this century.

Javier Cenicacelaya

puerta recoge en el seno de los cuarterones de sus hojas, de madera de elaborada marquetería, mármoles verdes, que con su color; brillo y peso realzan la importancia de este acceso. Se crea así una contraposición al punto focal de esta planta primera en Sala Hipóstila, y que es la puerta de acceso a la Sala de Lectura, situada justo enfrente y comparativamente más humilde. Otros detalles nos recuerdan también a la Secesión, como por ejemplo los candeleros de bronce, o llas grandes lámparas de la Sala de Lectura.

En la Sala Hipóstila, los techos son de madera, con lo que Plečnik hace una alusión directa a la manera de construir tradicional, a pesar de la riqueza de los pies o columnas de esta estructura.

Las aulas y despachos del edificio son amplios, luminosos de altos techos, con carpinterías pintadas de blanco, y pavimentos de terraza *in situ.*

En la Sala de Lectura las estanterías pegadas a las paredes suben hasta media altura de la Sala, disponiendo de un pasillo-balcón que facilita el acceso a los libros. Las estanterías, tienen como remate final un frente de madera que se inclina hacia el interior de la Sala, a modo de visera lo que contribuye a cortar el efecto de altura de la misma. Todo este frente formado por las estanterías, incluida la visera, así como el techo, y por supuesto el pavimento son de madera, lo que contribuye a dar un ambiente más cálido a este espacio.

Del techo, encasetonado pero de forma poco profunda, cuelgan las grandes lámparas, que al igual que el resto del mobiliario han sido diseñadas por Plečnik.

Las mesas para los lectores son unas planchas de madera apoyadas en unos pies de mármol similares a los de las consolas-antepechos de la Sala Hipóstila, y a las de la mesa del comedor de la casa de su amigo, el ingeniero Prelovsek, en piedra de Podpeč.

La Biblioteca, *tout court,* son tres universos diferentes: las fachadas, la gran escalera y Sala Hipóstila, y la Sala de Lecturas. Pero uno no siente una disociación entre los tres, sino que aun resultando enigmático o sorprendente, existe una unidad en el edificio.

La Biblioteca en el contexto europeo

En los años en que Plečnik construye este edificio consideraba que la arquitectura en Europa, estaba perdida y desorientada. El sabía de la arquitectura de Le Corbusier y de las vanguardias; el suizo tuvo en su estudio a varios discípulos del esloveno, a quien admiraba por su entrega y pasión hacia la arquitectura, y por su portentosa facilidad para el dibujo.

Pero Plečnik, sin embargo, consideraba que la arquitectura europea perdía toda la carga simbólica y de tradición de la que él había sabido dotar a su obra.

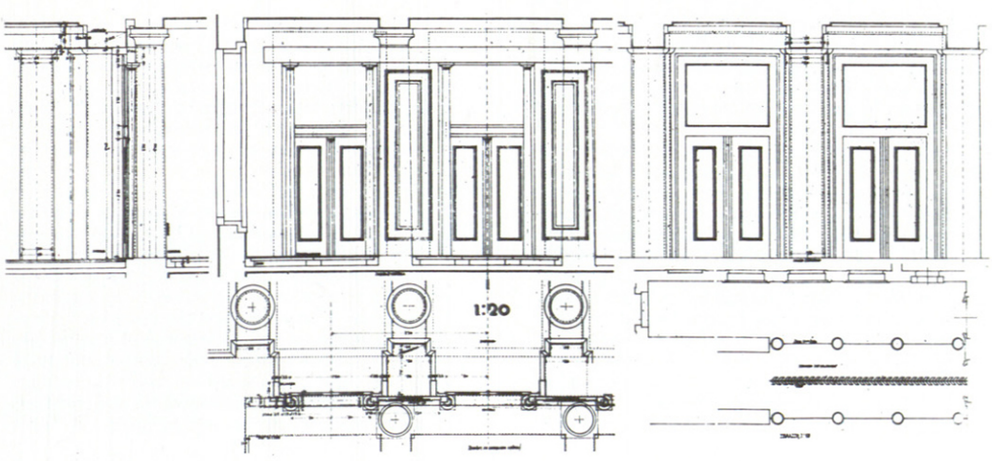
El carácter internacional y desprovisto de vinculación a una tradición y cultura específicos, es algo que repugnaba a Plečnik. Para él, Eslovenia formaba parte de la cultura mediterránea, es decir de una cultura específica y concreta, hija de una tradición concreta: la cristiana, la romana, o la griega en última instancia.

Su gran admiración por Roma, no le hace renunciar, como hemos visto, a las nuevas tecnologías o materiales, entendidos sin alardes, sino que a través de las formas de su arquitectura intentará evocar a la del mundo romano, con la que poder ponerse en parangón.

En este collage de analogías con el pasado, con Roma, o Egipto, con la tradición vernácula, la Italia del Manierismo, o la Viena de Wagner, en ese juego de evocaciones que se mezclan y se cruzan en un mismo edificio, y en ese bien entendido binomio entre tradición e innovación que ya Semper invocó, es quizás ahí, donde radica el enigma de su arquitectura. Una arquitectura enigmática que la hace inquietante, ya que nunca deja al espectador indiferente, sino perplejo y sin posibilidad de una lectura inmediata.

El mundo y la arquitectura de Jože Plečnik van más allá de una lectura inmediata, son ricos, poderosos, y dotados de una personalidad, que contados arquitectos de este siglo han tenido.

Toda la obra de Plečnik, como decía el comienzo de este artículo está dotada de una gran coherencia, tiene un sello propio, un estilo. Una muestra muy significada es este espléndido edificio de la Biblioteca Nacional de Ljubljana, que hemos revisitado, y que yo creo, figura entre los más importantes edificios del siglo XX.



22

21. Alzado y sección de puerta de acceso a Sala de Exposiciones.

22. Alzado y sección de acceso a almacén de libros (bajo la Sala de Lectura).

La Biblioteca Pública de Estocolmo:

arquitectura entre la naturaleza y la ciudad

Caroline Constant

En 1920, cuando se le encargó el diseño de la Biblioteca Pública de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund ya estaba involucrado en la realización de un plan director para la zona de la Colina del Observatorio cedida por la ciudad para el emplazamiento de la primera biblioteca pública de Estocolmo. La evaluación crítica que se ha hecho de la biblioteca de Asplund ha considerado principalmente las cualidades estilísticas del edificio en lugar de sus implicaciones urbanas.[1] Sin embargo, desde el momento en que entró a formar parte del Comité de la Biblioteca, en 1918, hasta después de 1928, en que el edificio fue abierto al público, Asplund estudió una serie de estrategias para el notable emplazamiento. La parcela objeto de la intervención se encuentra en el cruce de dos calles principales a los pies de la Colina del Observatorio, un empinado promontorio natural en la ciudad, resto de un pasado arcaico, formado durante la retirada de la última glaciación.

En el presente estudio se van a considerar las numerosas propuestas de emplazamiento realizadas por Asplund, así como los correspondientes diseños para el Parque de la Biblioteca, a fin de situar el edificio en una discusión más amplia sobre temas centrales a su arquitectura *—la relación entre espacio y hombre, entre objeto y hombre, entre naturaleza y hombre*[2]— temas que se ven más agudizados a través de la dramática yuxtaposición de la doble condición urbana y natural del lugar.

El proyecto del edificio tuvo una larga historia. En 1910 el Consejo Municipal de Estocolmo formó un Comité para la Biblioteca Pública llevando a cabo una idea que había sido discutida durante algún tiempo. La primera propuesta del comité en 1912 fue modesta, reflejo de los limitados fondos disponibles entonces.[3] En 1918 el ímpetu por el proyecto se vio renovado gracias a un generoso donativo de la familia de banqueros Wallenberg, complementado con fondos de la Fundación Forsgren administrados por el estado. En ese mismo año la ciudad donó para el proyecto el terreno situado a los pies de la Colina del Observatorio, y Asplund fue invitado a unirse al Comité de la Biblioteca a fin de determinar las necesidades programáticas y preparar un escrito del concurso. En febrero de 1920 se dio a conocer, rodeado de una gran publicidad, su primer plano, estimulando la discusión pública sobre el proyecto. En agosto de ese mismo año, Asplund y el jefe bibliotecario Fredrink Hjelmqvist fueron enviados a visitar las instalaciones de algunas bibliotecas públicas en Estados Unidos donde se daban los más variados tipos. Las anotaciones hechas por Asplund durante el viaje indican su interés por todos los aspectos del diseño de la biblioteca contemporánea, desde el equipamiento a las estrategias de proyectación. A su regreso, en lugar de convocar un concurso, lo que era práctica normal para los edificios públicos en Suecia, el Comité decidió conceder el encargo a Asplund, aprovechándose de su gran familiaridad con los detalles del emplazamiento y del programa.

La biblioteca sirve a un doble propósito en la vida cívica de Estocolmo; como testamento monumental de la adquisición de sabiduría tiene una vital presencia simbólica; como santuario o retiro se encuentra funcionalmente aislada de la vida diaria de la ciudad. Estos requerimientos opuestos se combinan mediante el reto que plantea el lugar: relacionar el edificio con las condiciones naturales de la Colina del Observatorio y a la vez satisfacer las necesidades programáticas de un volumen controlado e interiorizado. A través de sus estudios de emplazamiento, Asplund llegó a concebir el edificio como un volumen compacto, capaz de enfrentarse a la imponente presencia de la colina, pero asimismo optó por distanciar el edificio de la estructura urbana.

Los primeros croquis de Asplund demuestran su preocupación por la monumentalidad de la estructura, vista como parte de una secuencia de edificios alineados en las calles y elevándose sobre la colina, coronada por el Viejo Observatorio de Carl Harleman (1748-53). En varios estudios hechos en 1919 situó una rotonda en el cruce, colocándola en el extremo cerrado de un bloque en forma de herradura. Volumen cilíndrico con ventanas altas y estrechas y rematado por un lucernario, la biblioteca corona una serie de estrechos edificios de apartamentos que ascienden por la colina escalonadamente a lo largo de Odengatan, orientados perpendicularmente a la calle. Asplund trató a Sveavägen, que corre paralela al cerro, de forma más monumental, con edificios públicos organizados en un eje que termina en la cumbre. Esto se corresponde con los orígenes de la avenida

---

The Stockholm Public Library: architecture between nature and the city

In 1920, when he was awarded the commission to design the Stockholm Public Library, Erik Gunnar Asplund was already involved in formulating a master plan for the area of Observatory Hill, donated by the city as the site for Stockholm's first public library. Critical evaluation of Asplund's library has focused primarily on the building's stylistic qualities rather than its urban implications.[1] Yet from 1918, when he was appointed to the Library Committee, until after 1928, when the building first opened to the public, Asplund studied a series of strategies for the prominent site. It lies at the intersection of two main streets at the base of Observatory Hill, a steep natural promontory in the city - the remnant of an archaic past deposited by retreating ice floes. This paper considers Asplund's numerous site proposals as well as his subsequent designs for the Library Park in order to situate the building in a broader discussion of issues central to his architecture - *the relationship between space and man, between object and man, between nature and man*[2] - issues made more poignant by the site's dramatic juxtaposition of urban and natural conditions.

The building project had a protracted history. In 1910 a Public Library Committee was formed by the Stockholm City Council putting into effect an idea that had been under discussion for some time. The committee's first proposal of 1912 was modest, reflecting the limited funding then available.[3] In 1918 impetus for the project was renewed by a generous grant from the Wallenberg banking family, supplemented by Forsgren Foundation funds administered by the state. In the same year the city donated the site at the foot of Observatory Hill for the project and Asplund was invited to join the Library Committee to determine the programmatic requirements and prepare a competition brief. In February 1920 his first plan for the area was unveiled with a great deal of publicity, stimulating public discussion about the project. The following August Asplund and head librarian Fredrik Hjelmqvist were sent on a tour of public library facilities in the United States, where the broadest public library systems proliferated. Asplund's notes from this trip indicate his interest in every aspect of contemporary library design, from equipment to planning strategy. Upon his return, rather than proceed with the competition, the usual practice for public buildings in Sweden, the Committee elected to award Asplund the commission, taking advantage of his intimate familiarity with the nuances of the site and program.

The library serves a dual purpose in the civic life of Stockholm; as a monumental testament to the acquisition of knowledge it has a vital symbolic presence, while as sanctuary of retreat it is functionally isolated from the daily life of the city. These conflicting needs are compounded by the unique challenge of the site - to relate the building to the natural conditions of Observatory Hill while satisfying the programmatic requirements of a controlled, internalized



1.

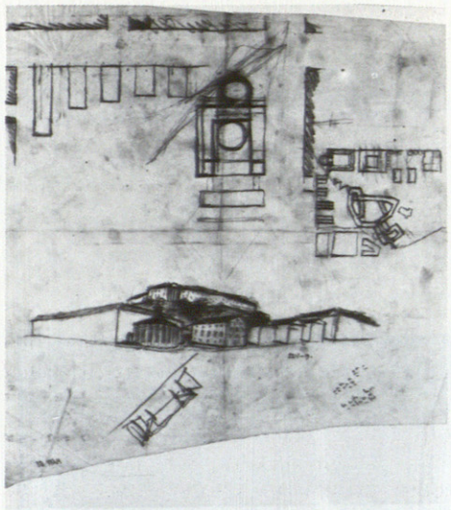
volume. Throughout his site studies, Asplund conceived the building as a compact volume so as to assert itself against the imposing presence of the hill, yet he also distanced the building from the urban fabric.

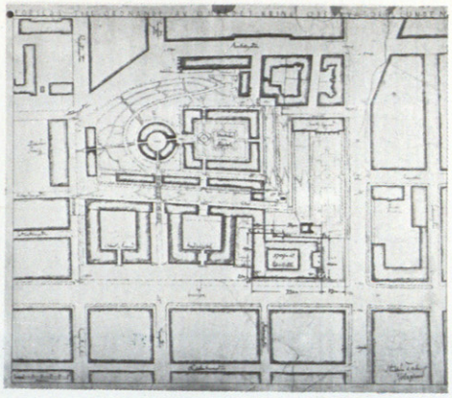
Asplund's earliest sketches demonstrate his concern with the monumentality of the structure, envisaged as part of a sequence of buildings lining the streets and surmounting the hill, crowned by Carl Hårleman's Old Observatory (1748-53). In several studies made early in 1919 he positioned a rotunda at the intersection, attached to the closed end of a U-shaped block. A cylindrical volume with tall, narrow windows surmounted by a lantern, the lending hall terminates a series of narrow apartment buildings stepping up the hill along Odengatan, oriented perpendicular to the street. Asplund treated Sveavägen, running parallel to the ridge, more monumentally, with public buildings organized along an axis culminating in the summit. This befits the avenue's origins - it was built by King Gustav III in the eighteenth century to link the Royal Palace directly with Haga, the country estate that he intended to rival Versailles. It also adheres strictly to the 1915 city planning guidelines, which called for public buildings along Sveavägen and apartment blocks along Odengatan, leaving the corner open to provide a view to the summit. While the scheme was to undergo radical changes, in many ways, this early study approaches the spirit of Asplund's ultimate design - a monumental building with its round reading room, set in a public landscape.

In February 1920 his first planning proposal for the area was made public, represented in a site plan and model.[4] Asplund used architectural means to control the entire block, transforming the hill into a set of rectilinear terraces. He conceived the hill as an *Acropolis* for scholarship, densely built up with university facilities along Sveavägen, apartment buildings stepping up the hill, and a monumental university complex dominating the crest. Culminating the sequence Asplund proposed a round courtyard building to replace the Observatory; the geometry of his solution did not accommodate its oblique position at the top of the hill.

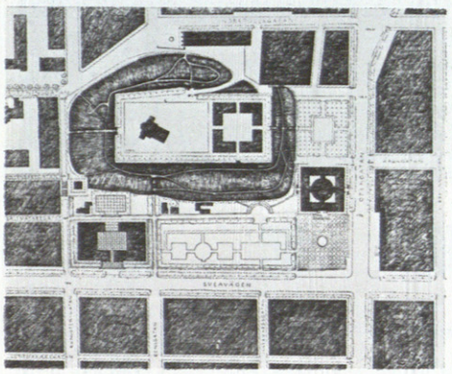
The library plays a relatively minor role in this scheme; it faces Odengatan across a small plaza that adjoins the sculptor Carl Milles's monument to Sten Sture and garden terraces leading up the hill.[5] Asplund's concern with the vista from the street corner, evident in many of his early site studies, is manifested in a striking model photograph where the monumentality of the library is overshadowed by that of Milles's monument and the university buildings crowning the summit. This was the most extreme of Asplund's proposals, subordinating any natural expression to architectural control. While it modified the provisions of the official city plan, criticism of the scheme's predominantly urban character led the city to revise their intentions for the area, affording Asplund greater freedom to exploit the site's natural amenities. Subsequently he explored various means to express the continuum from architecture to nature.

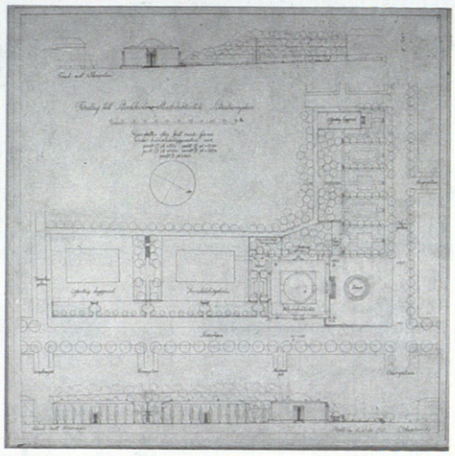
Asplund's American trip later that year gave him an

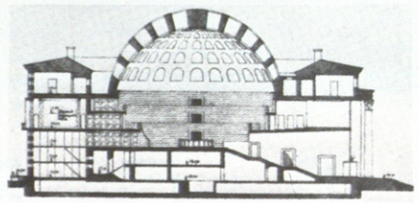












9,10. Propuesta de 1921.

2. Propuesta 1919.

3. Observatory Hill. Propuesta 1923.

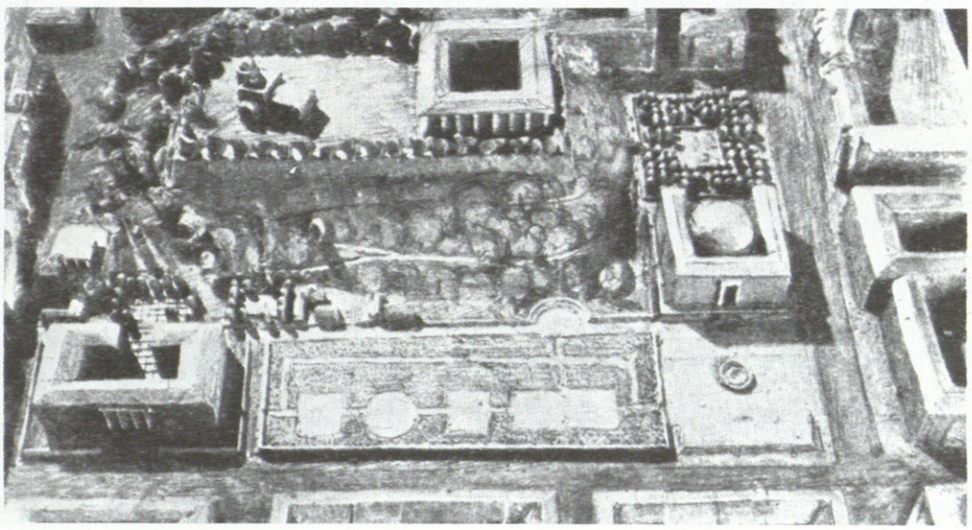
4. Observatory Hill. Propuesta 1920.

5. Plano de situación. Propuesta 1921.

6,8. Maqueta. Proyecto 1920.

7. Maqueta. Propuesta 1923.





opportunity to investigate the pragmatics of library accommodations. When he was awarded the commission upon his return he was able to approach the design from a fresh point of view. In his first official proposal as architect of the building, submitted in 1921, the library is a taut, cubic volume with a central, domical lending room, surrounded on four sides by reading rooms and stacks. Asplund now positioned his round lending hall on the upper level, culminating a dramatic approach sequence inspired by the New York and Boston Public Libraries, as well as Harvard's Widener Library, all of which he visited on his American trip. The central position of the lending room and dramatic use of light, ideas nascent in Asplund's early sketches, are also indebted to Albert Kahn's library for the University of Michigan (1919).

The site plan is a simplified version of Asplund's 1920 proposal, giving the library greater prominence. He set it off from the street corner by a public square from which formal, terraced gardens step up the hill on Odengatan,



—fue construida por el rey Gustavo III en el siglo XVIII para unir el Palacio Real directamente con Haga, la casa de campo que intentó rivalizar con Versalles—. También se ajusta estrictamente a las normas de planeamiento de la ciudad de 1915, que exigían el emplazamiento de edificios públicos a lo largo de Sveavägen y de bloques de apartamentos a lo largo de Odengatan, dejando libre la esquina para proporcionar una vista de la cumbre. A pesar de que el esquema sufriría cambios radicales, en muchos sentidos este primer estudio se acerca al espíritu del diseño final de Asplund, un edificio monumental con una sala de lectura circular y situado en un entorno público.

En febrero de 1920 se hizo pública su primera propuesta de planeamiento para la zona, representada por un plano de emplazamiento y una maqueta.[4] Asplund empleó elementos arquitectónicos para controlar toda la manzana, transformando la colina en un conjunto de terrazas rectilíneas. Concibió la colina como una *Acrópolis* del saber, densamente edificada con instalaciones universitarias a lo largo de Sveavägen, edificios de apartamentos en la subida a la colina y un gran complejo universitario dominando la cumbre. Para terminar la secuencia, Asplund propuso un edificio de patio circular que sustituyera al Observatorio; la geometría de su solución no se ajustaba a la posición oblicua de éste en la cumbre de la colina.

La biblioteca juega un papel relativamente menor en este esquema; volcada a Odengatan a través de una pequeña plaza contigua al monumento a Sten Sture del escultor Carl Milles y a terrazas-jardines que llevan hasta la cumbre.[5] La preocupación de Asplund por la panorámica desde la esquina, evidente en muchos de sus primeros estudios, se manifiesta en una chocante fotografía de la maqueta donde la monumentalidad de la biblioteca es eclipsada por el monumento de Milles y los edificios universitarios que coronan la cumbre. Esta fue la propuesta de Asplund más extrema, en la que subordina cualquier expresión natural al control arquitectónico. En la medida en que se modificaban las estipulaciones de planeamiento de la ciudad, las críticas contra el carácter predominantemente urbano del esquema hicieron que el ayuntamiento revisara sus intenciones para el área, lo cual permitió a Asplund una mayor libertad para explotar los recursos naturales de la misma. A raíz de ello exploró varias formas de expresión de la continuidad entre arquitectura y naturaleza.

El viaje que Asplund realizó al final de ese mismo año a los Estados Unidos le dio la oportunidad de estudiar las características tipológicas de los lugares de lectura. Cuando a su regreso se le hizo el encargo pudo considerar el diseño desde un nuevo punto de vista. En su primera propuesta oficial como arquitecto del edificio, presentada en 1921, la biblioteca es un volumen cúbico tenso, con una sala de préstamos central cubierta con una cúpula y rodeada por los cuatro costados por salas de lectura y pabellones. Asplund situó la sala de préstamos de planta circular en el nivel superior, culminando una secuencia de recorrido dramática inspirada en las bibliotecas públicas de New York y Boston, así como en la Biblioteca Widener de Harward, todas las cuales visitó durante su viaje. La situación central de la sala de préstamos y el uso dramático de la luz, ideas que ya aparecen en los primeros croquis de Asplund, también tienen su origen en la biblioteca de Albert Kahn para la Universidad de Michigan (1919).

El plano del emplazamiento es una versión simplificada de la propuesta de Asplund de 1920, dando a la biblioteca mayor importancia. Esta se separa de la esquina de la calle por medio de una plaza pública, desde la cual ascienden terrazas-jardines por la colina del lado de Odengatan, llevando hasta un modesto edificio público.[6] A lo largo de Sveavägen la biblioteca culmina una serie de edificios públicos, incluyendo el propuesto para la Facultad de Económicas y Empresariales. Asplund enfatizó su estructura proyectándolo por delante de los otros edificios, y al mismo tiempo afirmó su independencia alejándolo de ellos y haciendo que diera hacia la plaza de la esquina. Al principio no intervino en la Colina del Observatorio para dotar así de un telón natural al conjunto arquitectónico, confirmando la secuencia formal de edificios y jardines al borde de la manzana. A partir de aquí Asplund empezó a concebir la biblioteca como un elemento en un paisaje público. En propuestas posteriores luchó por resolver la dicotomía planteada entre la condición urbana y la condición natural del proyecto.

---

library terminates a pair of public buildings, including the proposed Faculty of Economics and Business Administration. Asplund emphasized his structure by projecting it forward of the others; at the same time he asserted its independence by turning it away from them to face the corner plaza. Initially he left Observatory Hill untouched to provide a natural backdrop to the architectural ensemble, confining his formal sequence of buildings and gardens to the edge of the block. Here Asplund began to conceive the library as an element in a public landscape. In subsequent proposals he struggled to reintegrate the dichotomous realms of nature and the city.

By 1923 Asplund shifted the library to face Sveavägen, again oriented toward a plaza at the intersection. This reorientation was critical, establishing the library as an element in an urban sequence of monumental public buildings. To reinforce this reading Asplund positioned the School of Economics on the opposite corner of the avenue, where it was soon realized by Ivar Tengbom (1925-26).[7] The park-like setting was now articulated as garden terraces occuping the mid-block segments along each street, with a monumental terrace at the summit accommodating both the Old Observatory and a large courtyard building. To negotiate the irregular terrain between the lower and upper terraces, Asplund planned straight runs of stairs combined with meandering paths, an idea that was to prove seminal in his premiated 1926 park proposal. Initially Asplund set the library on a low platform overlooking the plaza at the intersection. Significantly the complex seems to be more of the hill than of the urban fabric, from which it is subtly removed. Ultimately he elevated the platform to accommodate shops at street level, thereby augmenting both the monumentality of the structure and its distance from the space of the city.

By 1924 the building strategy achieved its final definition and construction began. The central hall, now a cylindrical volume, is surround on three sides by reading rooms and book storage. Asplund planned the fourth side, originally open toward the hill, to accommodate an extension, realized in 1932. A monumental ramped stair to the platform echoes the dramatic ascent within the building to the cylindrical hall.

The Library's multiple historic references are often noted The Egyptian influence of the hieroglyphs ringing the drum and the neoclassicism of the monumental doorways, inspired by Gottlieb Bindesboll's Thorvaldson Museum in Copenhagen, extends to the entry hall reliefs by Ivar Johnsson depicting scenes from the Iliad. The volumetric purity of the cylindrical lending room was perhaps inspired by Ledoux's Barriere de la Villette, if not by local neoclassical sources such as Tessin the Younger or Erik Palmstedt. Seeking a new yet timeless mode of expression Asplund merged these diverse historic sources into a powerful architectural statement.

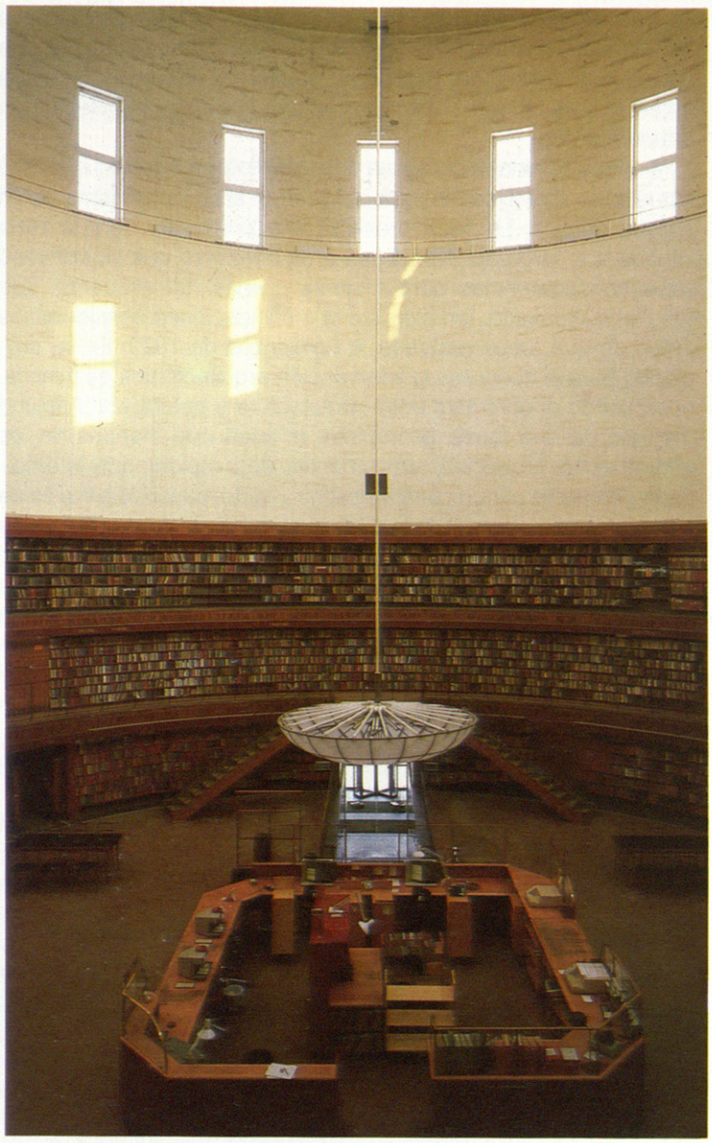
While the Library was under construction Asplund continued to explore the possibilities for developing the surrounding area as a public park. In 1926 he submitted a proposal for the site along Sveavägen to a competition organized to solicit suggestions for civic improvements. His prize-winning scheme also underwent significant modifi-



En 1923 Asplund trasladó la biblioteca para darle fachada a Sveavägen, nuevamente orientada hacia una plaza en el cruce Esta nueva orientación fue importantísima ya que situaba la biblioteca como un elemento en una secuencia urbana de edificios públicos monumentales. Para apoyar esta lectura Asplund decidió localizar la Escuela de Economía en la esquina opuesta de la avenida, donde pronto sería construida por Ivar Tencbon (1925-26).[7] El escenario ajardinado estaba articulado por las terrazas-jardín que ocuparían segmentos entre los bloques a lo largo de cada calle, con una enorme terraza en la cumbre que albergaría el Viejo Observatorio y un gran edificio con patio. Para salvar el problema del terreno irregular entre las terrazas inferior y superior, Asplund planeó escaleras de tramos rectas combinadas con sendas serpenteantes, una idea que iba a ser el origen de su propuesta para el parque, ganadora en 1926. En un principio Asplund situó la biblioteca en una plataforma baja sobre la plaza que estaba en el cruce. Significativamente, el complejo parece pertenecer más a la colina que a la estructura urbana, de la que está sutilmente separada. Más tarde elevó la plataforma para poner tiendas al nivel de la calle, aumentando por consiguiente tanto la monumentalidad de la estructura como su distanciamiento del espacio urbano.

En 1924 la estrategia del edificio alcanzó su definición final y empezó la construcción. El vestíbulo central, ahora un volumen cilíndrico, está rodeado en tres lados por salas de lectura y de almacén de libros. Asplund cerró el cuarto lado, originalmente abierto hacia la colina, a fin de acomodar una extensión realizada en 1932. Una monumental escalera en rampa hacia la plataforma se hace eco de la dramática ascensión que existe dentro del edificio hasta el vestíbulo cilíndrico.

Las múltiples referencias históricas de la biblioteca han sido consideradas a menudo. La influencia egipcia de los jeroglíficos alrededor del tambor y el neoclasicismo de las entradas monumentales inspiradas en el Museo Thorvaldson de Gottlieb Bindesboll en Copenhague, se extienden hasta los relieves del vestíbulo de la entrada, de Ivar Johnsson, que representan escenas de la Iliada. La pureza volumétrica de la sala cilíndrica circulante estuvo quizá inspirada en la Barriere de la Villette de Ledoux, si



12.

cations before it was realized, beginning in 1929. In his competition proposal the architectural intervention is minimal, amplifying the contrast between architecture and nature. Asplund controlled the water welling out of the rocky outcrop from a spring in a geometric fashion. It rushes down the steep incline in a straight, narrow channel, passing through a platform at the level of the library where it is traversed by a pedestrian footbridge. From here the pedestrian path echoes that of the water, which drops down a chute bounted by stairs to a pool amidst a grove of trees - similar to the Meditation Grove ultimately realized at Enskede. From this point the pedestrian path merges with that of the water, which flows down a broad stair to the large shallow reflecting pool at the base of the hill. A rectangular platform at the top of the hill echoes the geometry of the pool, bracketing the hill between horizontal planes.

In his calculated control of the water, surging out of the hill down the steep inclide, then progressively brought to state of calm in the large reflecting pool at its base. Asplund may have derived inspiration from the Villa Lante at Bagnaia or the Villa d'Este at Tivoli, both of which he visited during his 1913-14 trip to Italy.[8] In both gardens the water progresses similarly from a *natural* to a man-made state, taking on an architectural character in support of mythological iconographic themes. The influence of Sigurd Lewerentz is also suggested by certain parallels with the Woodland Cemetery (1915-1935) landscape, for which Lewerentz had primary responsability.[9] The chute of water plunging down the hill is conceived much like the Way of the Seven Wells - a straight path traversing a varied terrain through the natural pine forest to the Resurrection Chapel. The grove of trees has a forerunner in Asplund's work: the platform with its protective grove for the family tomb of Prince Bernadotte (1921).

Both park and library are set off from the space of the city. A line of trees along the far end of the pool screens Tengbom's Economics Faculty from view, while a high wall separating the sidewalk from the pool precinct forms a definitive boundary between the urban realm and that of the park. The pedestrian routen provides a varied experience, subject to continual transformation through ascent to the platform at the summit, where control over the natural terrain is regained by geometric means.

Asplund's earlier proposal for the site along Odengatan, published in the 1926 *Byggmästaren,* has many parallels. The Odenhall, an open loggia fronting a series of market stalls, serves as a base to a garden terrace at the rear of the library. Its neoclassicism is recalled in the rectilinear platform ringed with trees that Asplund proposed as the setting for the Observatory on the summit. The colonnade is broken by a run of stairs that leads to the garden terrace and continues straight up the hill, in a manner that parallels the water chute on the adjacent incline, while meandering paths negotiate the irregular terrain between. In this plan library is first clearly indicated subtly shifted from the orientation of its platform and the park terraces, which are aligned with the urban grid. In perspectives of the 1927 park proposal the library, podium, and pool appear aligned, although the building was already under construction on

es que no tuvo su origen en referencias neoclásicas locales tales como Tessin el Joven o Erik Palmstedt. En su búsqueda de una nueva forma de expresión atemporal, Asplund combinó estas diversas fuentes históricas en una poderosa manifestación arquitectónica.

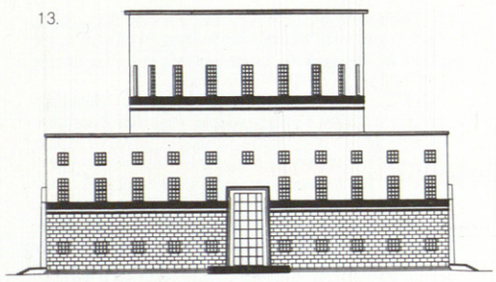
Mientras se estaba construyendo la biblioteca, Asplund continuó estudiando posibilidades para convertir el área circundante en un parque público. En 1926 presentó una propuesta para la zona situada a lo largo de Sveavägen a un concurso que se convocó pidiendo sugerencias para mejoras cívicas. Su esquema, que resultaría premiado, también sufrió modificaciones considerables antes de que fuese realizado, a comienzos de 1929. En su propuesta para el concurso la intervención arquitectónica es mínima, acentuando el contraste entre arquitectura y naturaleza. Asplund controló de una forma geométrica el agua que manaba de los afloramientos rocosos de un manantial. Baja rápidamente la empinada pendiente por un canal estrecho y recto, pasando a través de una plataforma al nivel de la biblioteca donde la cruza un puente para peatones. Desde aquí el camino de peatones se hace eco del recorrido del agua, que baja por un tobogán limitado por unas escaleras hacia un estanques en medio de una arboleda, de forma similar al Meditation Grove realizado poco antes en Enskede. A partir de este punto el camino de los peatones converge con el del agua, que corre bajando una amplia escalera hacia un gran estanque de poca profundidad en la base de la colina. Una plataforma rectangular en la cumbre se hace eco de la geometría del estanque, limitando la colina entre planos horizontales.

En su control calculado del agua, que baja agitadamente la pendiente de la colina para progresivamente llegar a un estado de tranquilidad en el amplio estanque de la base, Asplund puede haberse inspirado en la Villa Lante en Bagnia o en la Villa d'Este en Tivoli, las cuales visitó durante su viaje a Italia en 1913 y 1914.[8] En ambos jardines el agua pasa de forma similar de un estado *natural* a otro artificial, incorporando un carácter arquitectónico que sirve de soporte a representaciones mitológicas. La influencia de Sigurd Lewerentz también se sugiere por cierto paralelismo existente con el paisaje del Cementerio Woodland (1915-1935), del cual Lewerentz fue el máximo responsable.[9] La caída del agua por la colina está concebida de forma muy similar al Camino de las Siete Fuentes —una senda recta que cruza un terreno variado a través del pinar natural hasta la Capilla de la Resurrección. La arboleda tiene un precursor en el trabajo de Asplund: la plataforma con su bosquecillo protector para el panteón familiar del Príncipe Bernadotte (1921).

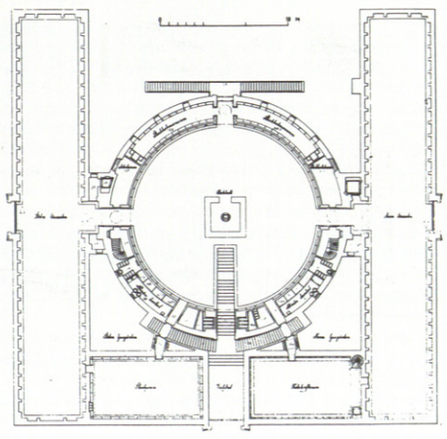
Tanto el parque como la biblioteca están separados del espacio de la ciudad. Una hilera de árboles en el lado más lejano del estanque oculta a la vista la Facultad de Economía de Tengbon, mientras que un muro que separa la acera del recinto del estanque forma un límite concreto entre el ámbito urbano y el del parque. El cambio de los peatones proporciona una experiencia variada, sujeto a transformaciones continuas durante la subida a la plataforma de la cumbre, donde elementos geométricos vuelven a tomar el control del terreno natural.

La propuesta anterior de Asplund para la zona que va a lo largo de Odengatan, publicada en el *Byggmästaren* de 1926, tiene muchos paralelismos con la que acabamos de ver. El Odenhall, una logia abierta frente a una serie de casetas de mercado, sirve de base a una terraza-jardín en la parte trasera de la biblioteca. Su neoclasicismo es patente en la plataforma rectilínea rodeada de árboles que Asplund propuso para el escenario del observatorio en la cumbre. Unas escaleras que llevan a la terraza-jardín y que continúan hasta la colina rompen la columnata de forma paralela a la caída del agua por la pendiente contigua, mientras que sendas serpenteantes salvan el terreno irregular que se encuentra entre medias. En este plano, en un principio la biblioteca está clara y sutilmente movida de la orientación de su plataforma y de las terrazas del parque, las cuales se encuentran alineadas con el paisaje urbano. En perspectivas de la propuesta para el parque de 1927, la biblioteca, el pódium y el estanque aparecen alineados, a pesar de que el edificio ya estaba siendo construido oblicuamente.[10] La decisión de colocar el edificio de esta forma fue una idea de partida, indicando el deseo de Asplund de distanciar la biblioteca de su contexto inmediato. A menudo se aprecia su propensión a los ángulos oblicuos como un llamamiento a las dimensiones psicológicas y experimentales de la arquitectura, pero con frecuencia

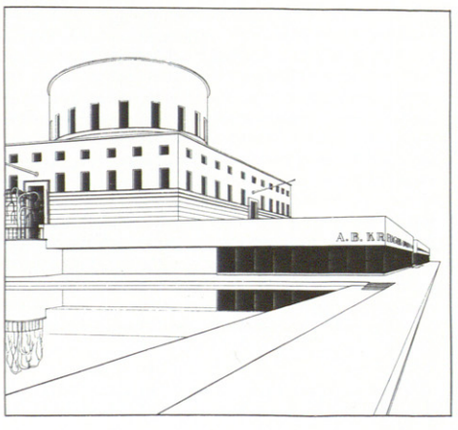
13.



14.

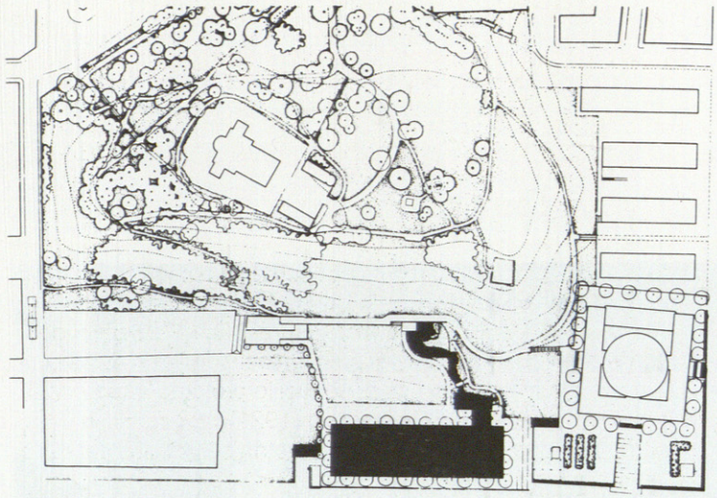


15.



13,14. Alzado y planta. Propuesta definitiva.

15. Perspectiva. 1928.

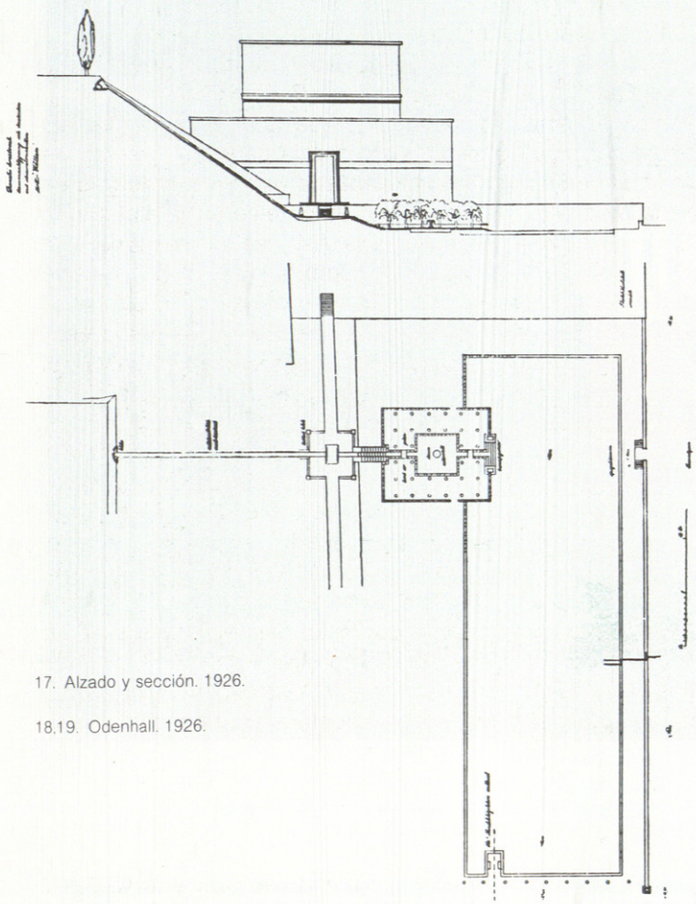


16.

11. Escalera de acceso a la sala de lectura.

12. Interior sala de lectura.

16. Plano de situación definitivo.



17.

17. Alzado y sección. 1926.

18,19. Odenhall. 1926.

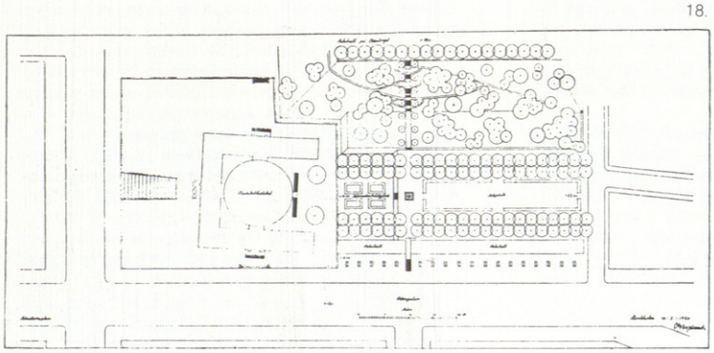
los usó más para establecer conexiones que para cortarlas. Sólo más adelante se daría cuenta de todas las implicaciones que ésto tenía al integrarlo en su proyecto revisado para el parque.

En 1928, año en que la biblioteca se abrió al público, Asplund propuso un dramático segundo cambio, un estilo internacional en la base del imponente edificio. Estas dos decisiones, cambiar la orientación del edificio y socavar visualmente su estructura de apoyo, parecen ser dos operaciones críticamente relacionadas. Verdaderamente, el sutil cambio en la orientación, apenas perceptible desde la mayoría de las posiciones, es más evidente en el punto donde la rampa de entrada corta la base para proyectarse de forma oblicua en la acera.

En el trazado final del parque, desarrollado a finales de 1930 o a principios del año siguiente, Asplund realizó importantes cambios adicionales. Tanto la biblioteca como el estanque están ahora rodeados de árboles en un esfuerzo por suavizar el contraste entre arquitectura y naturaleza. Además, al hacer la senda peatonal y el curso de agua irregulares, consiguió que el edificio y el parque se dirigieran uno hacia el otro en una unidad que trasciende las diferencias entre arquitectura y naturaleza. La distancia que separa la biblioteca del espacio de la ciudad se ve aumentada por este sutil gesto de irrupción dramática de lo natural dentro de la estructura urbana.

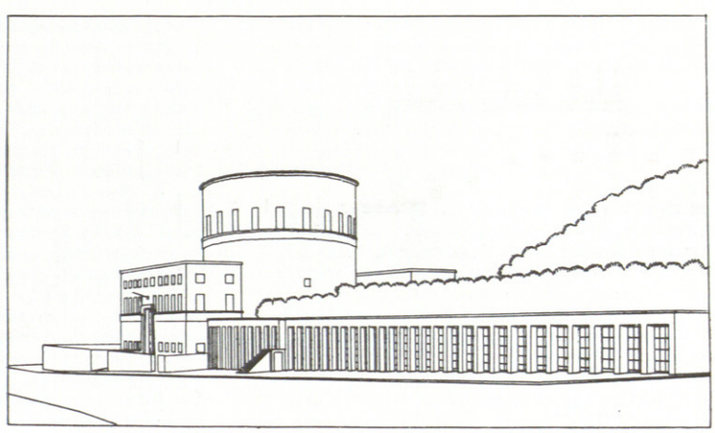
Una propuesta intermedia, fechada en Agosto de 1930, muestra la preocupación de Asplund por todos los detalles del trazado del parque, su mobiliario, materiales de superficie y plantas. En esta propuesta el agua nace de un aljibe cuadrado que se encuentra en la cima de la colina y serpentea hacia el estanque de una forma más libre, mientras que un camino de peatones termina en un conjunto de árboles recortados que sobresalen por la esquina nor-oriental de la terraza superior. Asplund eliminó la pared a lo largo de Sveavägen, abriendo el parque a la calle de la ciudad, lo cual contrasta con la biblioteca, protegida por su plataforma de tiendas que estaban siendo construidas entonces en una versión modificada del diseño de 1928.

Inspirado por el diseño de Lewerentz en el paisaje del Cementerio Woodland, Asplund usó las plantas de forma selectiva. Admiraba la propensión de Lewerentz a escoger ciertas



18.

19.





20.

the oblique.[10] The decision to position the building in this manner was seminal, indicating Asplund's desire to distance the library from its immediate context. While his propensity for oblique angles as an appeal to architecture's psychological and experimential dimensions is often noted, he usually used them to establish connections rather than to sever them. Only later was he to realize the full implications of this gesture by integrating it with his revised conception for the park.

In 1928, the year the library opened to the public, Asplund proposed a second dramatic change, an international style base for the massive building. These two decisions - to shift the building orientation and visually undermine its supporting structure - seem to be related critical operations. Indeed the subtle shift in orientation, barely perceptible from most vantage points, is most apparent at the point where the entry ramp cuts through the base to project obliquely into the sidewalk.

In the final park layout, developed late in 1930 or early the following year, Asplund made significant further changes. Both library and pool are now ringed with trees in an effort to soften the contrast between architecture and nature. Furthermore, by rendering the pedestrian path and water course irregular, he caused building and park to inflect toward each other in a unity that transcends the differences between architecture and nature. The library's distance from the space of the city is furthered by this subtle gesture to the dramatic irruption of this natural outcrop within the urban fabric.

An intermediate proposal dated August 1930 demonstrates Asplund's concern with every detail of the park layout, its furnishings, surface materials, and planting. Here the water originates in a square pool at the top of the hill and meanders toward the reflecting pool in a freer fashion, while a pedestrian path winds up to a grove of clipped trees jutting out from the northeast corner of the upper terrace. Asplund eliminated the wall along Sveavägen, opening the park to the city street. This contrasts with the library, shielded by its platform of shops, then under construction in a modified version of the 1928 design.

Inspired by Sigurd Lewerentz's work on the Woodland Cemetery landscape, Asplund used plant materials selectively. He admired Lewerentz's propensity for singling out certain species and grouping them, so that each played a particular role in the ensemble. At the library Asplund chose plant materials for their formal properties and emotive power, and he positioned them to reinforce his spatial intentions. In his plan of 1930 willow trees envelop the reflecting pool, while a U-shaped grove of poplars rises at the juncture between the water course and pool. The area near the stream is planted with spirea and salix, interspersed with park roses and shaded by a single oak tree, while lilies and a pair of willows mark the stream's juncture with a small footbridge. Asplund intended the grassy lawn to overhang the retaining walls to the south and west of the pool, which are lined with benches. To the south a rectilinear *theater* of maples with parallel rows of seats overlooks the pool across a bed of perennials. The library platform was already under construction at this time, with its surrounding weeping elms, perennial beds, and

20. Interior.

21. Interior. Aguamanil.

22. Detalle. Picaporte acceso principal.

especies y agruparlas, de forma que cada una jugaba un papel determinado en el conjunto. Asplund eligió para la biblioteca plantas según sus propiedades formales y su poder emotivo, y las distribuyó de forma que reforzaran sus intenciones espaciales. En su plano de 1930, algunos sauces rodean el estanque mientras que un bosquecillo de álamos en forma de herradura se eleva en el punto de unión entre el curso de agua y el estanque. La zona cercana al arroyo está plantada con espirea y salix, entremezcladas con rosas y resguardada de la luz por un solo roble, mientras que lirios y un par de sauces marcan el punto de unión del arroyo con un pequeño puente. Asplund pretendía que la hierba sobresaliera de los muros de contención en las zonas sur y oeste del estanque, que se marcan con bancos corridos.

En el sur, un *teatro* rectilíneo de arces con hileras paralelas de asientos se abre hacia el estanque a través de un lecho de plantas vivaces. La plataforma de la biblioteca estaba en construcción en ese momento, con un entorno de olmos, plantas vivaces y una cafetería al aire libre con una pérgola de madera hacia el parque.

Finalmente, Asplund volvió a incluir algunos aspectos de su propuesta para el concurso a fin de fortalecer una organización más libre de la planta del parque de 1930. Nuevamente el agua baja, serpenteando abruptamente, desde una fuente situada en un lado de la colina hacia una pequeña presa y cayendo extensamente en el estanque. El muro que separa la acera del parque ha vuelto a aparecer, reforzando el entorno protector de los sauces llorones que rodean el estanque, los cuales contrastan con la verticalidad de los sauces blancos plantados alrededor del lecho del arroyo. La zona que da al sur ha sido simplificada y fortalecida al añadir un pequeño pabellón al aire libre que marca la entrada al parque, y una hilera de álamos que hacen de pantalla a la vista de la Facultad de Económicas de Tengbon. La senda que lleva a la cima norte de la colina también ha sido simplificada, aunque esta parte del croquis nunca fue llevada a cabo. La construcción se inició en 1929, antes de que finalizara el diseño, cuando se plantaron algunos de los árboles y se sembró el césped. La fuente, el lecho del arroyo y el estanque se construyeron entre 1931 y 1933, y la zona circundante se plantó

21.

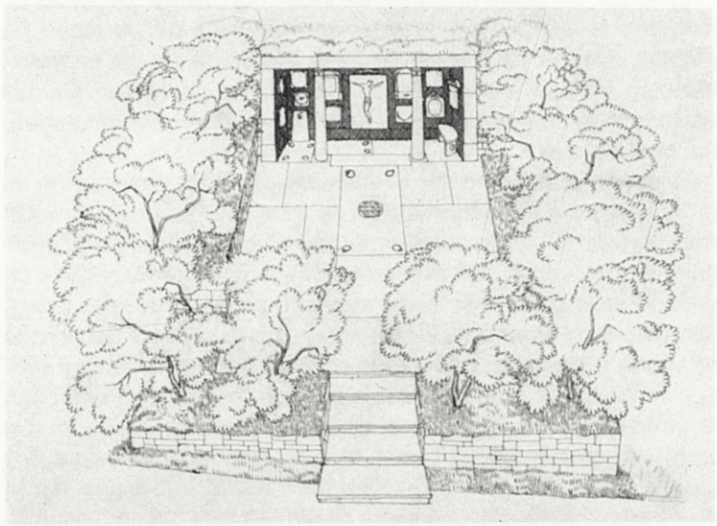
22.



entre 1934 y 1935, básicamente como propuso Asplund en su plano de 1930.

Asplund utilizó esculturas en el parque para acentuar las zonas de transición. En un principio intentó situar la figura de Nils Mollenberg de 1934, *Juventud,* junto a la entrada a la biblioteca para niños desde el parque, pero en 1937 se instaló en el pabellón al aire libre al final del estanque.[11] En ese mismo año, la escultura de Ivar Johnsson *Jóvenes bailando* fue colocada para señalar la transición entre el curso de agua turbulenta y el tranquilo espejo del estanque.[12] La dramática figura de bronce *Centauro* de Sigrid Fridman, perfilada contra el cielo, fue añadida en 1939 para marcar la esquina de la plataforma en la cumbre de la colina.

23.



El mercado que Asplund propuso para la zona donde antiguamente había una cantera de grava a lo largo de Odengatan nunca se llevó a cabo. En su lugar, a principios de 1929, se construyeron perpendicularmente a la calle tres edificios administrativos de acuerdo al revisado plan de la ciudad.[13] Si bien los espacios entre ellos han sido tratados con cuidado, no se ha intentado realizar la unión de estos edificios con la colina, que es lo que Asplund perseguía.

La construcción de la línea de metro durante los años 40 hizo necesaria la demolición del estanque y del lecho del arroyo, así como de la esquina sur-oriental del parque hacia Sveavägen, donde está ahora situada la entrada del metro. En 1950-51 el destacado arquitecto paisajista Erik Glemme llevó a cabo una importante reconstrucción, a pesar de que como resultado es difícil descubrir la contribución de Asplund al estado actual del parque.

Críticas recientes han calificado el diseño final del parque de Asplund de regresivo. Stuart Wrede, en la primera monografía sobre Asplund y escribiendo acerca del plano del concurso de 1926, argumenta:

"Este plano paisajista, excesivamente rectilíneo pero rico, sigue siendo la base para el parque, pero tanto el arroyo como la pequeña plaza fueron desgraciadamente modificados en una solución más naturalista".[14]

Lars Olof Larsson nos da una crítica aún más aguda:

"...Asplund hizo que la inclinación de la colina con su arroyuelo pareciera un trozo de la naturaleza intacta y romántica. De este modo, ...el abstracto y perfecto volumen de la biblioteca se incluye en un paisaje seudo-arcaico que nos recuerda a la distribución típica de muchos proyectos utópicos de las décadas alrededor de 1800".[15]

Los proyectos coetáneos, el Cementerio Woodland (1915-1940) y el concurso de la Cancillería Real (1922), uno rural y el otro en una zona urbana, nos dan una idea de las aspiraciones que tenía Asplund para la Colina del Observatorio.

En su diseño de colaboración para el Skogskyrkogården (Cementerio Woodland) en Enskede, Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz utilizaron el paisaje como un punto importante de partida para la solución arquitectónica. Con su diseño premiado del concurso de 1915 los arquitectos rechazaron los prototipos tradicionales europeos para el cementerio —la ciudad de los muertos o el jardín del paraíso— y volvieron en cambio hacia formas que incluían asociaciones nórdicas más primitivas a fin de renovar y vitalizar las tradiciones regionales del paisaje. Su punto de partida fue el emplazamiento mismo. Abrieron sendas alineadas con las tumbas a través del pinar, hicieron terrazas en las cante-

---

outdoor cafeteria with a wooden trellis overlooking the park.

Ultimately Asplund reincorporated certain aspects of his competition proposal to strengthen the freer organization of the 1930 park plan. The water again issues directly from a hillside spring from which it flows in a more sharply meandering sequence to a low dam, falling in sheets into the reflecting pool. The wall separating the sidewalk from the park has also reappeared, reinforcing the protective enclosure of weeping willows surrounding the pool. These contrast the upright variety of white willows planted around the stream bed. The area to the south has been simplified and strengthened by the addition of a small, open air pavilion marking entry to the park and a line of poplars screening the view of Tengbom's Economics Faculty. The pathway leading to the northern crest of the hill is also simplified, although this portion of the scheme was never executed. Construction began in 1929, before the design was finalized, when some of the trees were planted and the lawn sown. The spring, stream bed, and reflecting pool were built between 1931 and 1933, and the surrounding area was planted in 1934-35 essentially as Asplund proposed in his 1930 plan.

Asplund used sculpture within the park to accentuate zones of transition. He originally intended to position Nils Molleberg's 1934 figure, *Youth,* adjacent to the children's library entrance from the park, but in 1937 it was installed in the open air pavilion terminating the pool.[11] In the same year Ivar Johnsson's sculpture, *Dancing Youths,* was installed to mark the transition between the rushing water course and the tranquil reflecting pool.[12] Sigrid Fridman's dramatic bronze *Centaur,* seen profiled against the sky, was added in 1939 to mark the corner of the hilltop platform.

The market hall that Asplund proposed to occupy the scarred site of a former gravel pit along Odengatan was never realized. Instead three administrative buildings were built perpendicular to the street, beginning in 1929, in accordance with the revised city plan.[13] While the spaces between them are carefully landscaped, no attempt has been made to link these buildings to the hill, as Asplund intended.

Construction of the subway line during the 1940s necessitated demolition of the reflecting pool and stream bed as well as the southeastern corner of the park toward Sveavägen, where the subway entrance is now located. In 1950-51 the noted landscape architect Erik Glemme carried out a sensitive reconstruction, although as a result it is difficult to ascertain Asplund's contribution to the park's present state.

Recent critics have deemed Asplund's final park design regressive. In his ground breaking monograph on Asplund, Stuart Wrede, writing about the 1926 competition plan, argues:

"This severely rectilinear but rich landscape plan remained the basis for the park, but both the stream and the small square were unfortunately modified into a more naturalistic solution".[14]

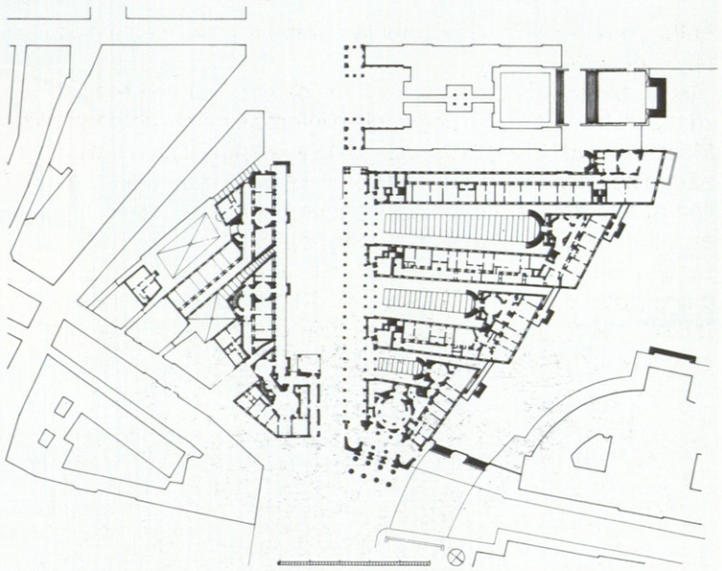
Lars Olof Larsson provides a more pointed critique:

"...Asplund made the slope of the hill with its little brook look like an untouched, romantic piece of

ras de grava existentes, y construyeron túmulos para reafirmar la calidad primitiva del terreno natural. Más allá de cualquier dependencia de la iconografía cristiana tradicional, se apoyaron principalmente en los atributos del paisaje —colina y valle, tierra y cielo, selva y claro, pradera y pantano— para evocar asociaciones de muerte y renacimiento en un paisaje de dimensiones psíquicas.

En esta brillante propuesta para el concurso de la Real Cancillería de Estocolmo que diseñó junto con Ture Ryberg en 1922, Asplund adoptó una postura similar hacia el contexto urbano. La zona, irregular, se sitúa entre dos palacios barrocos, el Palacio Real y el Palacio Bonde, y está dividida por una calle que lleva a la antigua zona medieval de la ciudad.[16] En lugar de emular la monumental escala de estos edificios, tal como hicieron los demás participantes en el concurso, Asplund y Ryberg distribuyeron el programa en cinco alas con forma de L, inspirados por los pasadizos estrechos y los patios de los anónimos edificios vecinos. Urbanísticamente, el complejo proporciona una serie de entradas a la ciudad. Las rampas a gran escala que dominan los patios de entrada estrecha debían ir desde el puerto hasta Myntgaten, la calle que divide el complejo, la cual conecta a su vez el Palacio Real de Tessin con la antigua sección medieval de la ciudad. El complejo puede ser sólo comprendido a través de su uso; al entretejer una red jerárquica de volúmenes exteriores, Asplund y Ryberg acomodaron brillantemente las dispares condiciones del lugar en un orden sistemático interno.[17]

En la Biblioteca Pública de Estocolmo, Asplund fusionó un concepto arquitectónico monumental con una monumentalización del terreno natural. Este no es el elemento pintoresco que los críticos han pretendido ver en el paisaje, sino que refleja los esfuerzos de Asplund para dotar a su arquitectura con las cualidades atemporales del clasicismo utilizando medios nuevos y expresivos —no con la expresión directa de cualidades simbólicas, sino por medio de una llamada a las experiencias fundamentales. En la Biblioteca Pública de Estocolmo esta resolución se extiende a la brillante estrategia de la localización del edificio, donde la arquitectura se sitúa como un elemento intermedio entre la naturaleza y la ciudad.



24.

25.



23. Panteón de la familia Bernadotte. 1921.

24. Real Cancillería. Estocolmo, 1922.

25. Cementerio Woodland. 1935-40.

---

nature. Thus, ...the abstract, perfect volume of the library is embedded in a pseudo-archaic landscape, reminding us of the typical setting of many utopian projects of the decades around 1800.[15]

Two coeval projects, the Woodland Cemetery (1915-1940) and the Royal Chancellery Competition (1922) - one rural and one for a complex urban site - provide insight into Asplund's aspirations for Observatory Hill.

In their collaborative design for the Skogskyrkogarden (Woodland Cemetery) in Enskede, Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz used the landscape as the essential point of departure for the architectural solution. With their premiated design for the 1915 competition, the architects rejected traditional European prototypes for the cemetery -the city of the dead or paradise garden - and turned instead to forms embodying more primitive Nordic associations in order to renew and revitalize regional landscape traditions. Their starting point was the site itself. They threaded paths lined with graves through the pine forest, terraced the existing gravel pits, and built up burial mounds to reaffirm the primitive quality of the natural terrain. Transcending any dependence on traditional Christian iconography, they relied primarily on attributes of the landscape - hill and valley, earth and sky, forest and clearing, meadow and marsh - to evoke associations of death and rebirth in a landscape of psychic dimensions.

In his brilliant proposal for the Stockholm Royal Chancellery Competition, which he designed with Ture Ryberg in 1922, Asplund adopted a similar stance toward an urban context. The irregular site lies between two baroque palaces, the Royal Palace and the Bonde Palace, and is divided by a street leading to Stockholm's medieval old town.[16] Rather than emulate the monumental scale of these buildings, as did the other competition entrants, Asplund and Ryberg distributed the program in five L-shaped wings, inspired by the narrow passages and courtyards of the more anonymous neighboring buildings. Urbanistically the complex provides a series of entrances to the city. The overscaled ramps that dominate the narrow entry courts were to lead from the waterfront up to Myntgaten, the street that divides the complex, which in turn connects Tessin's Royal Palace with the old medieval section of the city. The complex can only be grasped experientially; by interweaving a hierarchical network of exterior volumes, Asplund and Ryberg brilliantly accommodated the disparate conditions of the site to a systematic internal order.[17]

At the Stockholm Public Library Asplund fused a monumental architectural conception with a monumentalization of the natural terrain. This is not the picturesque element in the landscape garden that critics have claimed. Rather it reflects Asplund's efforts to endow his architecture with the timeless qualities of the classical through new expressive means - not through a direct expression of symbolic qualities but rather an appeal to fundamental experiences. At the Stockholm Public Library such resolution extends to his brilliant site strategy, wherein he posits architecture as a middle ground between nature and the city.

Caroline Constant



NOTAS

1. Para la discusión de los primeros estudios de situación de Asplund, ver Carl Bergsten, *Stockholm Stadsbiblioteks Förläggning, Bycczästaren* (1923): 305-308; Gösta Drugge, *Arkitektur som mognadsprocess, Arkiteturmuseet Arsbok* (1983): 34-65. Agradezco la generosa ayuda que me han prestado Jöran Lindvall y el equipo del Museo Sueco de Arquitectura en mi investigación para este artículo, el cual forma parte de un estudio más amplio sobre la contribución de Asplund al paisaje moderno.

2. Carl-Axel Acking, *Asplund as Teacher and Principal*, en *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Christina Engfors, ed. (Estocolmo: Museo Sueco de Arquitectura y Real Academia Sueca de Bellas Artes, 1986), p. 65.

3. Gustav Adde, *Det Nya Förslaget till Stadsbibliotek* (La nueva propuesta para una biblioteca pública); recorte de periódico, s.f., archivo de Arkitekturmuseet, Estocolmo.

4. Este croquis, hecho público en febrero de 1920, es similar al fechado en 1922 y aparecido en el artículo de Carl Bergsten de 1923 sobre planos para la biblioteca, *Stockholms Stadsbiblioteks Förläggning* (Espacios de la Biblioteca Pública de Estocolmo), *Byggmästaren* (1923), p. 307.

5. En una versión anterior de este plano, la esquina está ocupada por un teatro, con la biblioteca situada entre él y la Facultad de Económicas en la esquina opuesta de Sveavägen.

6. En una variación de este plano, que muestra un dibujo de la plaza cuidadosamente medido, Asplund extiende el trazado del pavimento hasta las calles para ampliar la presencia urbana del edificio. Este dibujo incluye las líneas generadoras de un dibujo en perspectiva (¿perdido?). Archivo de Arkitekturmuseet 51A.

7. La Facultad de Derecho y Humanidades de Erik Lallerstedt (1925-26) fue realizada al mismo tiempo a lo largo de Norrtullsgatan.

8. La colección de tarjetas de Asplund incluye imágenes de la Villa Lante, la Fuente de Pegaso y la cascada en Tivoli. Archivo de Arkitekturmuseet.

9. *"El arquitecto Sigurd Lewerentz ha estado encargado de la detallada planificación de la zona, incluyendo la entrada, los muros que hacen de límite, los caminos y los enterramientos"*. E.G. (unnar) A(splund), *Skogskapellet, Arkitektur*, Julio 1921, p. 87.

10. Estas perspectivas fueron realizadas por un dibujante independiente.

11. En planos de 1930 la estatua de Molleberg se indica encima de la plataforma de la biblioteca cerca de la entrada lateral. Un regalo de Eva Bonniers que ha sido ya destruido.

12. En 1924 Asplund también estudió la alternativa de colocar las figuras de un hombre y una mujer a cada uno de los lados de la presa, recordando las figuras de Adán y Evan en el escenario del Scandia Cinema (1923-1924).

13. El dibujo de Asplund de 1927 indica cuatro de estos edificios.

14. Stuart Wrede. *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge and London: MIT Press, 1980), p. 105.

15. Lars Olof Larsson, *La Biblioteca Pública de Estocolmo*, en *Lectures and Briefings*, p. 37.

16. Ambos palacios son importantes hitos urbanos; el Palacio Bonde, en un principio el Ayuntamiento, fue diseñado por Jean de la Vallée y Nicodemus Tessin el Viejo (1622-73), mientras que el Palacio Real (1690-1708) es la obra maestra de Tessin el Joven.

17. La similitud entre los estudios de emplazamiento de la Cancillería Real y el Laboratorio Bacteriológico Nacional (1933-1937) muestran la habilidad de Asplund para adaptar sus ideas tanto al área urbana como a la rural.

Las ilustraciones originales han sido publicadas con la autorización del Arkitekturmuseet de Estocolmo. Fotografías: Lars Hallén

---

NOTES

1. For discussion of Asplund's early site studies see Carl Bergsten, *"Stockholms Stadsbiblioteks Förläggning"*, *Byggmästaren* (1923): 305-308; Gösta Drugge, *"Arkitektur son mognadsprocess"*, *Arkitekturmuseet Arsbok* (1983): 34-65. I am grateful to Jöran Lindvall and the staff of the Swedish Museum of Architecture for their generous assistance in my research for this article, which is part of a larger study of Asplund's contribution to the modern landscape.

2. Carl-Axel Acking, *"Asplund as Teacher and Principal"*, in *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Christina Engfors, ed. (Stockholm: Swedish Museum of Architecture and the Royal Academy of Fine Arts, 1986), p. 65.

3. Gustav Adde, *"Det Nya Förslaget till Stadsbibliotek"* (The new proposal for a public library); newspaper clipping, n.d., Arkitekturmuseet archive, Stockholm.

4. This scheme, made public in February 1920, is similar to one dated 1922 in Carl Bergsten's 1923 article on plans for the library, *"Stockholms Stadsbiblioteks Förläggning"* (Stockholm's Public Library Accommodation), *Byggmästaren* (1923), p. 307.

5. In an earlier variation on this plan the corner is occupied by a theater, with the library situated between it and the Economics Faculty on the opposite corner of Sveavägen.

6. In a variation on this plan showing a carefully measured drawing of the plaza, Asplund extends the paving pattern into the streets to amplify the building's urban presence. This drawing includes construction lines for a perspective drawing (now lost?). Arkitekturmuseet archive 51A.

7. Erik Lallerstedt's Faculty of Law and Humanities (1925-26) was realized at the same time along Norrtullsgatan.

8. Asplund's postcard collection includes images of the Villa Lante Fountain of Pegasus and the cascade at Tivoli. Arkiteturmuseet archive.

9. *"The detail planning of the site, including the entrance, the boundary walls, the roads and the burial grounds have been under the charge of architect Sigurd Lewerentz"*. E. G(unnar) A(splund), *"Skogskapellet"*, *Arkitektur*, July 1921, p.87.

10. These perspective were executed by an independent renderer.

11. In plans from 1930 Molleberg's statue is indicated atop the library platform near the side entry. A gift of Eva Bonniers, it has since been destroyed.

12. In 1924 Asplund also studied the alternative of placing a male and female figure to either side of the weir, reminiscent of the figures of Adam and Eve on the stage of the Scandia Cinema (1923-24).

13. Asplund's drawing from 1927 indicate four of these buildings.

14. Stuart Wrede. *The Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Cambridge and London: MIT Press, 1980), p. 105.

15. Lars Olof Larsson, *"The Stockholm Public Library"*, in *Lectures and Briefings*, p. 37.

16. Both palaces are significant urban landmarks; the Bonde Palace, originally the City Hall, was designed by Jean de la Vallée and Nicodemus Tessin the Elder (1622-73), while the Royal Palace (1690-1708) is the masterpiece of Tessin the Younger.

17. Similarities between his site strategies for the Royal Chancellery and the National Bacteriological Laboratory (1933-1937) indicate Asplund's ability to adapt his ideas to both urban and rural sites.



ZARAGOZA
1985-89

BIBLIOTECA PUBLICA DE ARAGON

Proyecto: 1984

Víctor López Cotelo Carlos Puente Fernández	Arquitectos
Fco. Javier García Delgado Rafael Medina Iglesias	Colaboradores
J. María Fernández Alvarez	Ing. de Caminos
J. Antonio Valdés Moreno	Aparejador
José Pascual Izquierdo	Delineación

Dirección: 1985-1989

Víctor López Cotelo Carlos Puente Fernández Fco. Javier García Delgado	Arquitectos
José Milla de Marco Gustavo Navarro Jiménez Isabel Mira Pueo	Colaboradores
J. Antonio Valdés Moreno Pedro Urroz Lasuén	Aparejadores
Rafael Ruiz Mesa	Aparejador-Jefe de Obra
Marc Burkhalter	Arquitecto de Interiores Amueblamiento

VICTOR LOPEZ COTELO

CARLOS PUENTE

La nueva biblioteca se sitúa en el solar del antiguo cuartel de Hernán Cortés, en la parte más próxima a la calle del Doctor Cerrada.

Con arreglo al Estudio de Detalle elaborado en su día por la Gerencia de Urbanismo de Zaragoza, en esta zona del solar estaban previstas dos construcciones adosadas a las medianerías y un volumen central retranqueado respecto a la calle. Dada la extensión del programa que debía albergar el nuevo edificio, se determinó, de acuerdo con el Ayuntamiento la fusión del volumen central y de uno de los medianeros.

Este punto de partida es fundamental para comprender la estructuración global del edificio que ha de resolver problemas inducidos por el dimensionamiento de las profundidades edificables, como son los de iluminación natural, fundamentales en una biblioteca.

La unidad del conjunto, resolviendo los aspectos parciales de cada componente y el carácter ambiguo que produce el encuentro de la escala manejada con la del entorno, que es de marcado carácter residencial, es también determinante en la solución adoptada.

La calidad de la construcción y sus materiales sitúan respetuosamente el edificio en el medio y en el tiempo.

Como en toda obra viva y abierta, el transcurso desde el Proyecto a la realidad construida ha sido un proceso largo y equilibrado de acercamiento a la unión sin traumas entre lo posible y lo deseable.

Fotografía: Lluis Casals

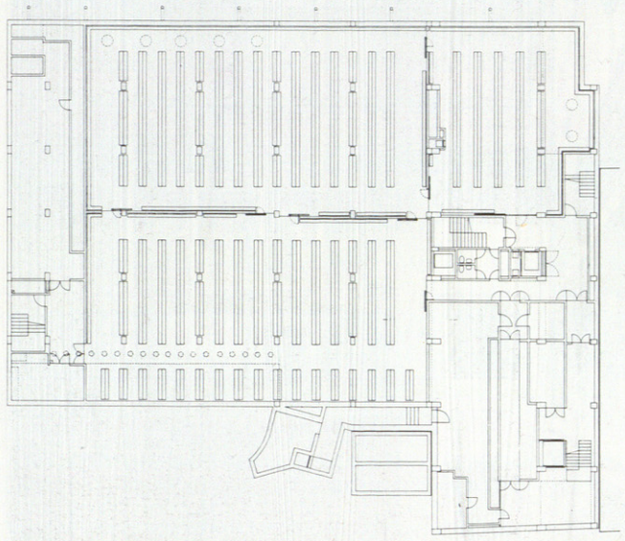


1

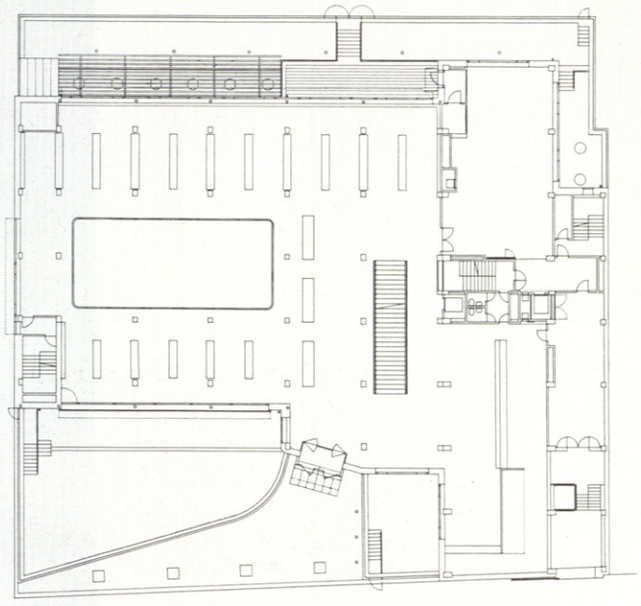




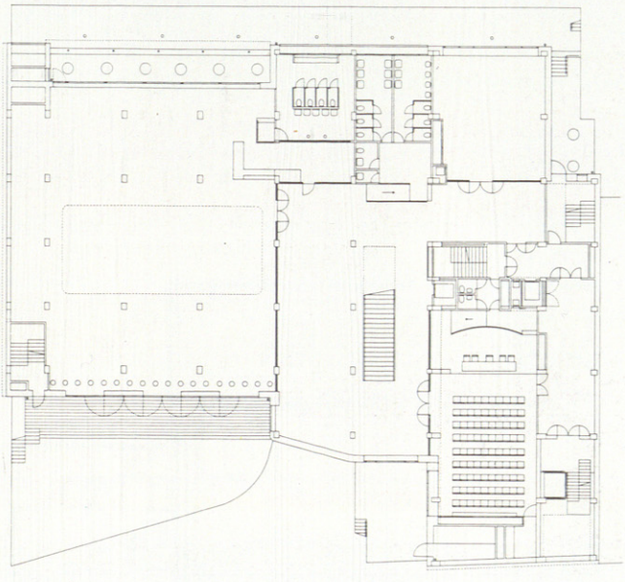
2. Acceso.



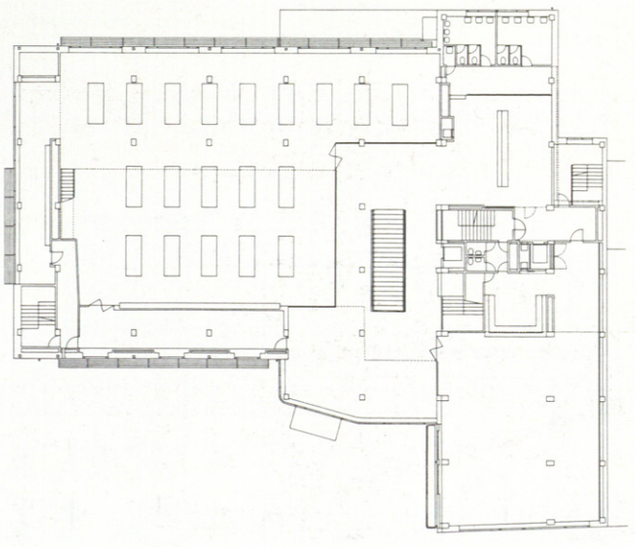
Planta Sótano.



Planta Baja.



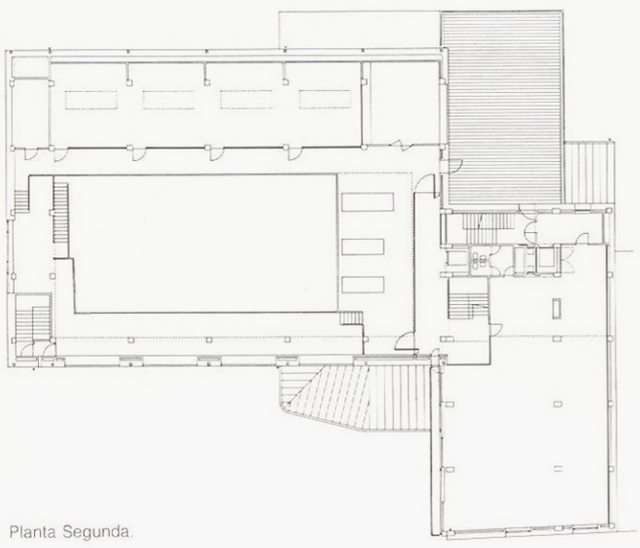
Planta Semisótano.



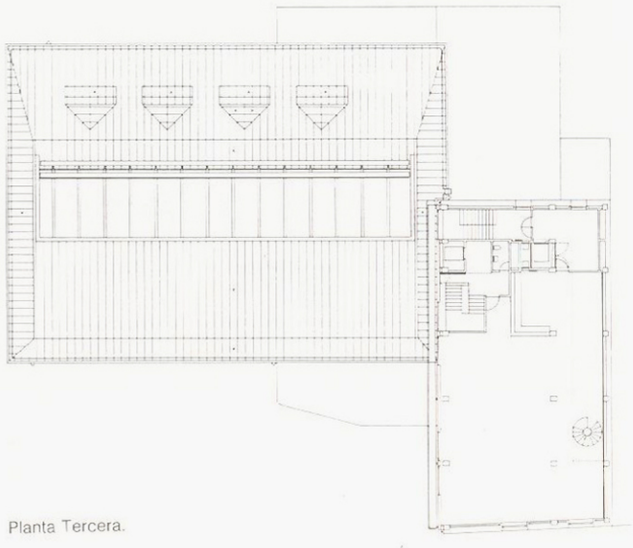
Planta Primera.



3.



Planta Segunda.



Planta Tercera.



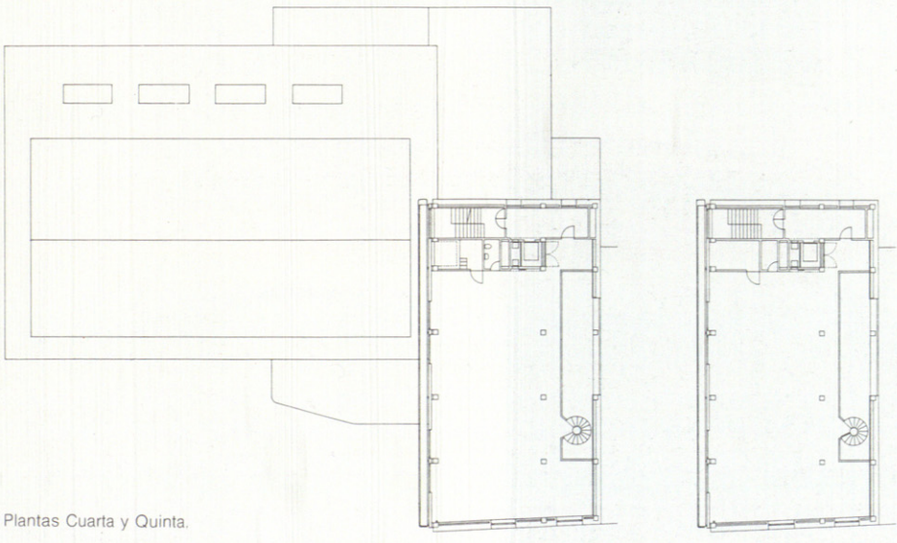
4.

3. Patio inglés.

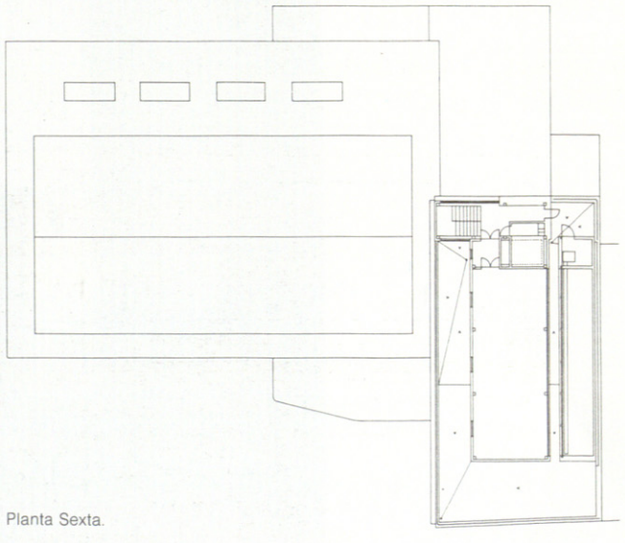
4,5. Detalles de fachada.



5.



Plantas Cuarta y Quinta.



Planta Sexta.





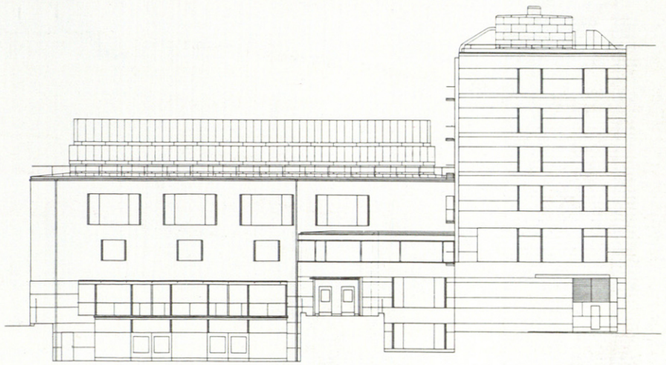
6,7. Fachada posterior.

8. Detalle.

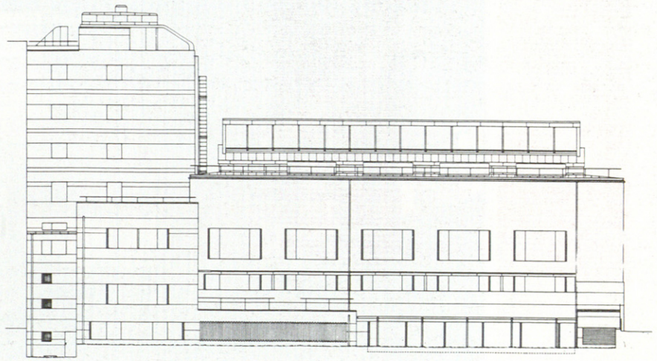


8.

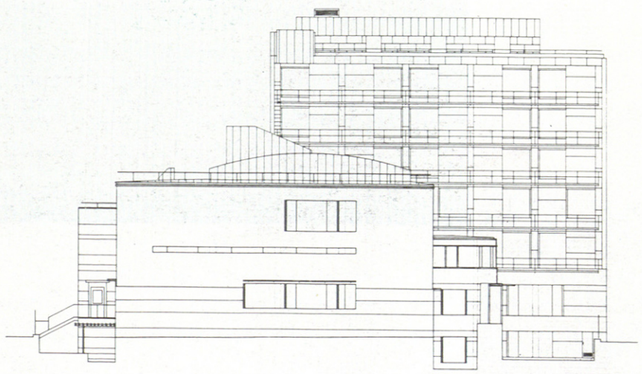
9. Interior. Sala de lectura.



Alzado principal.



Alzado posterior.



Alzado lateral.

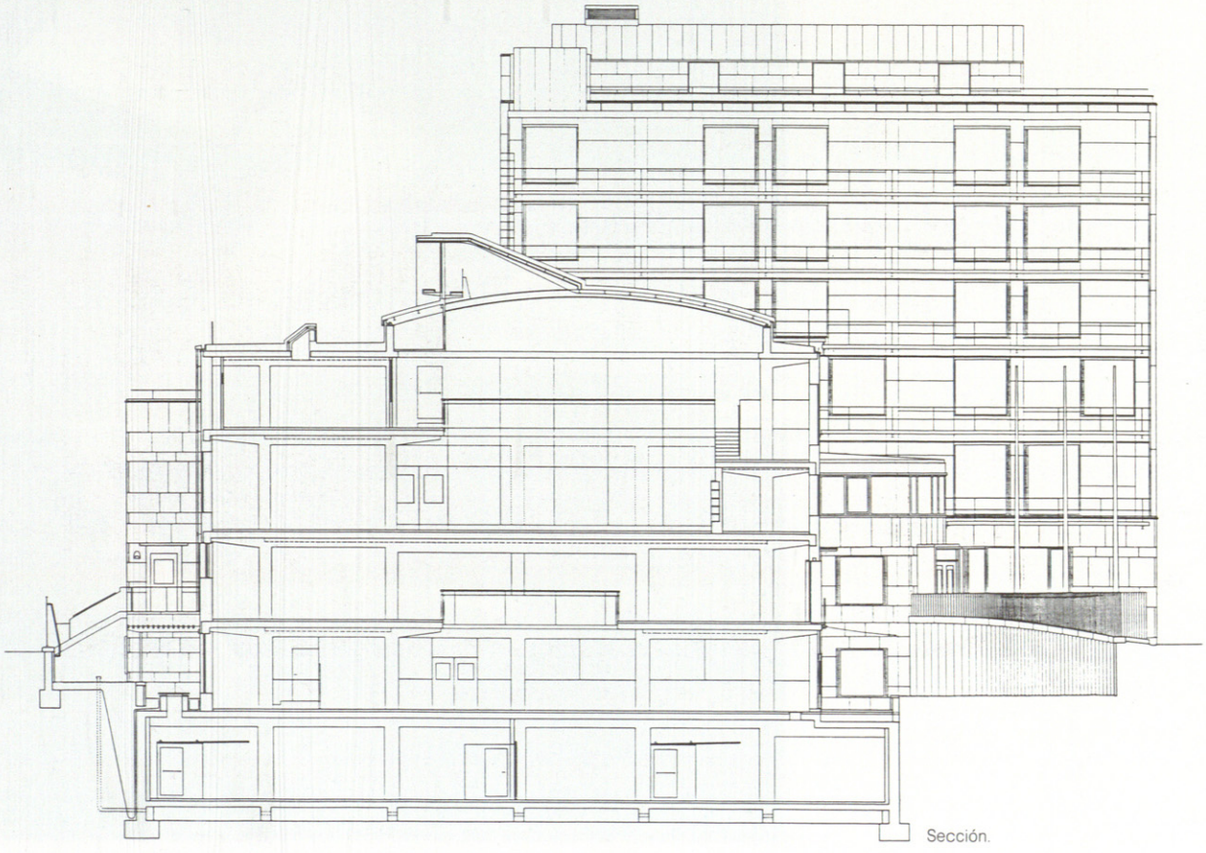


10.

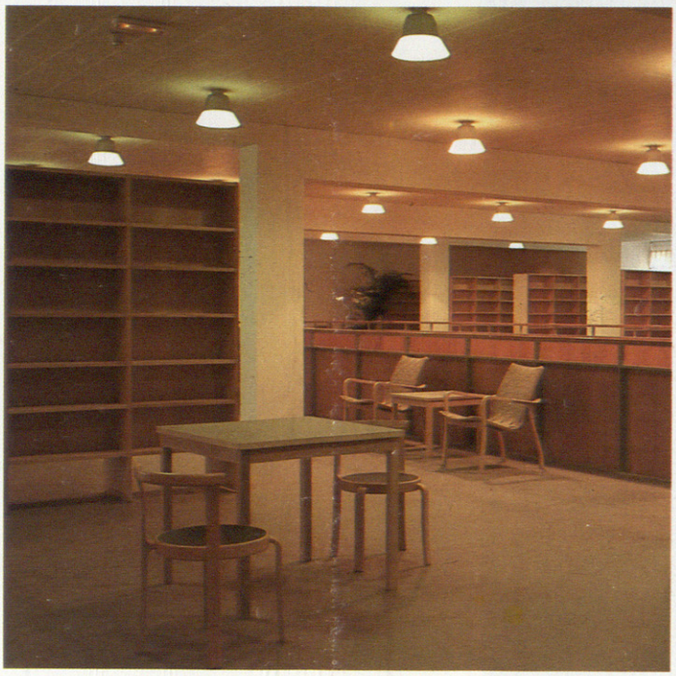


11.

10,11. Interiores. Sala de lectura.



Sección.



12.

12. Interior.

13,14. Detalle. Escalera.



13.



14.



14.

15,16. Escalera sala.

La jaula y la corona

El Centro Atlántico de Las Palmas de Sáenz de Oiza

Intervenir en un edificio existente requiere quizá más que ningún otro caso, una toma de postura, exige una decisión ideológica ante la relación que se habrá de establecer entre lo antiguo y lo nuevo. Esta posición del arquitecto frente a la historia se convierte hoy, dada la ausencia de modelos universales, en un problema individualizado, una determinación tomada en muchos casos en función de las características propias de cada edificio concreto, no ligada a doctrinas absolutas, lo que ha dado lugar a la gran diversidad de aproximaciones —del contraste, a la analogía formal, al mimetismo— que coexisten en la más reciente arquitectura. Cualquier consideración sobre un proyecto de intervención en una edificación anterior habrá de ser, pues, hecha tras una reflexión sobre la propia naturaleza de la actuación.

Si la ortodoxia moderna propugnó el valor del *contraste* como categoría estética, acentuando las diferencias en la mayoría de los aspectos que afectan al proyecto: volumétricos, geométricos, de materiales y texturas, etc..., la crítica de los últimos años ha favorecido por el contrario una aproximación *analógica,* dentro del extenso campo delimitado por aquél en un extremo y por el mimetismo en el otro, que aspiraría a un diálogo armónico sin necesidad de exhibir las diferencias propias del collage moderno, ni de recurrir a la imitación de formas del pasado. No obstante, tanto en un caso como en otro, y aún con mayor énfasis en las posiciones claramente historicistas, se ha centrado el debate preferentemente en torno a las cuestiones relativas al lenguaje arquitectónico, relegando a un segundo término el carácter de las nuevas relaciones espaciales y de la transformación de las estructuras formales motivadas por la intervención.

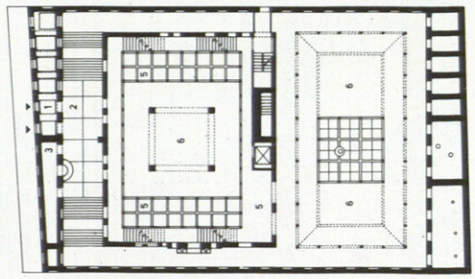
Un intento de interpretación del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, obra de Sáenz de Oiza, nos induce a centrar nuestra atención antes en estos aspectos que en un análisis de las posibles analogías o contrastes con respecto al edificio en el que está implantado. La inclusión de una función cultural —un museo— en una antigua vivienda ha motivado, en efecto, una transformación radical del objeto original, desde una voluntad decidida de modificación espacial, formal, y de contenidos simbólicos.

Un superficial examen de las plantas del proyecto, podría llevar a entenderlo tan sólo como una correcta actuación en la que una acertada mecánica distributiva habría resuelto el complejo programa con indiscutible claridad funcional, o bien como una apropiada aproximación tipológica que, manteniendo la estructura de patio interior propio de la casa canaria característica del Barrio de La Vegueta lo habría cubierto transformando sin grandes conflictos la antigua edificación residencial en el nuevo museo.

Sin embargo, ninguna de estas lecturas sería suficiente, pese a su certeza, para desvelar la operación formal y espacial que Sáenz de Oiza propone en esta poco frecuente oportunidad en su carrera de abordar la actuación arquitectónica sobre una estructura anterior: la inserción de un edificio *dentro* de otro, y la superposición de un edificio *sobre* otro.

En efecto, el orden espacial interior, presidido por un vacío central alrededor del cual se agrupan las distintas salas y dependencias del museo, está ocupado por un volumen virtualmente sólido, que genera la estructura interna del proyecto y atraviesa verticalmente el espacio interior del edificio envolviendo el vacío convertido así en positivo. Una caja mural, cerrada en las plantas inferiores, a la que sólo se accede desde una pasarela que la conecta al vestíbulo de entrada, se transforma en las plantas superiores en una liviana estructura adintelada metálica, una *jaula de acero,* de modo que a un cubo opaco y continuo se superpone otro trasparente y discontinuo adquiriendo ambos un valor autónomo con respecto al resto del edificio.

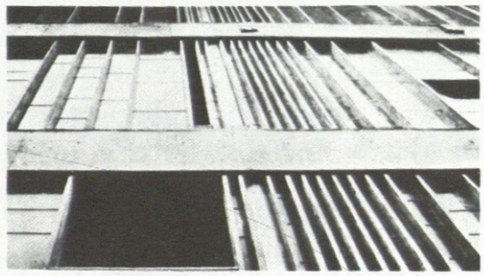
Esta manipulación consistente en materializar la condición tridimensional de un vacío que genera espacialmente el orden de un edificio, no es, por otra parte, muy lejana a esquemas que han sido utilizados en distintas ocasiones con similares objetivos y resultados. Podemos recordar, en ese sentido, el vestíbulo central de la Biblioteca de Exeter, de Louis Kahn, donde el volumen cúbico definido por los cuatro paramentos de hormigón perforados por grandes óculos, aparece suspendido en el aire, liberando la planta baja y separándose de los espacios circundan-



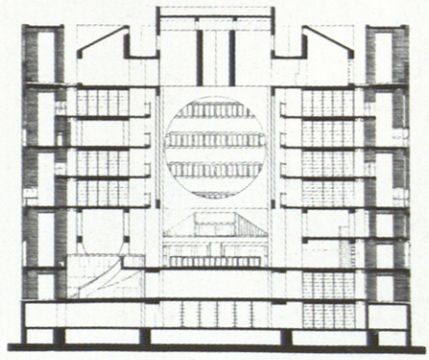
1. Museo de Arquitectura de Frankfurt. O.M. Ungers.



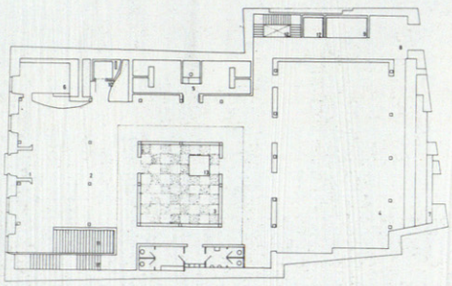
2. *Maison du peuple,* Clichy, 1935-39. Jean Prouvé.



3. Convento de La Tourette, 1955-59. Le Corbusier.



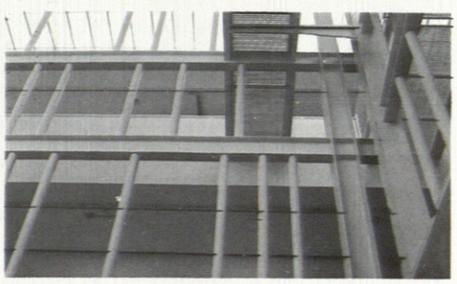
4. Biblioteca de Exeter. 1967-72. Louis Kahn.



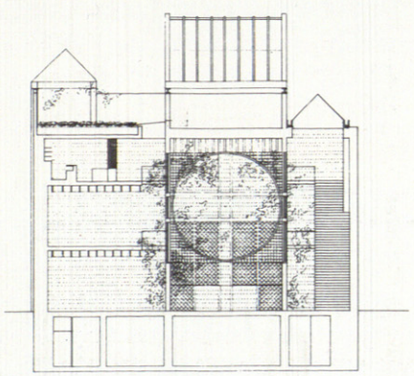
5. Centro Atlántico. Planta baja.



6. C.A. Maqueta.



7. C.A. Interior.



8. C.A. Sección 1ª versión.

tes de almacenamiento de libros para acentuar con la presencia de la luz cenital que penetra lateralmente su carácter ingrávido.

Por otra parte, la literal alusión a la *Casa dentro de la casa* que O.M. Ungers desarrolla en el Museo de Arquitectura de Frankfurt, basada en el concepto de transición de envolturas espaciales desde el muro exterior urbano hasta el núcleo central, se formaliza en la imagen icónica de la casa en referencia a la propia arquitectura que se exhibe a sí misma, sugiriendo la reversibilidad de la relación entre exterior e interior.

En el Centro Atlántico, el edificio interior que se inserta en la antigua casa, participa en algunos aspectos de análogas intenciones a los dos ejemplos citados, sin embargo, a diferencia de ellos, hace alarde de una cierta ambigüedad que le confiere la oposición de los dos sistemas tectónicos a que aluden los arquetipos utilizados: la caja y la jaula. Si en la planta sótano la caja mural (que lo es conceptualmente ya que no en la realidad al ocultar los verdaderos soportes) es casi una *cripta* que corresponde al depósito de esculturas, en la planta baja supone —como sucede en la *cella* del templo clásico— el destino final del tránsito que desde el exterior hasta el interior se produce tras sucesivos filtros. Pero a diferencia de aquél, el *santuario* no es un espacio cerrado y recogido sino que se transforma por medio de la intrigante intervención de la luz natural que lo envuelve en un luminoso y brillante vacío, un *cubo habitado por la luz.*

Como si de una silenciosa pieza musical se tratara, el ritmo de la serie constituida por las columnas metálicas superpuestas hace tangible la vibración de la luz oponiéndose en su levedad al sólido muro que lo soporta. El espacio resultante adquiere de este modo una cualidad en cierto modo barroca, acentuada por el artificio con que se persiguen los efectos que producen la ilusión del movimiento, no sólo en el desplazamiento de las columnas, sino también en la ruptura de la escala interior que supone la subdivisión en tres bandas, y en la desmaterialización de las esquinas.

Cuando el edificio emerge al exterior en la planta del ático, por encima del volumen original de la vivienda, una nueva transformación le hace exhibir una muy diferente condición. El vacío central interior no se proyecta hacia arriba, como quizá cabría esperar. El cubo luminoso queda delimitado por un plano horizontal superior, y sobre éste un nuevo edificio asomará a la ciudad. Un pabellón de cristal, un gran *invernadero* con doble cubierta a dos aguas se superpone al cuerpo inferior invitando desde su privilegiada posición a dirigir la mirada hacia el océano. Su volumen sobredimensionado en relación al conjunto expresa contradicciones de escala dentro del mismo edificio, a un tiempo que contribuye a destacar la imagen exterior que por su nuevo carácter público, singular en la ciudad, la antigua fachada no era capaz de proporcionar.

Si en el Pabellón de Cristal, de Bruno Taut, la cualidad radiante del objeto, con luz propia, confería al edificio de vidrio el papel de *corona,* el pabellón de cubierta del Centro Atlántico, desde su destacada ubicación, y en su intrigante duplicidad afirma también el papel simbólico que la simple cubrición de una cafetería llega a adquirir como corona a escala urbana. El vidrio y el metal se unen para materializar una liviana estructura transparente, que hará recordar la cubierta deslizante de la *Maison du Peuple,* en Clichy de Jean Prouvé, pero que conceptualmente estará más próxima a las construcciones en la azotea-jardín corbusiana que a la formalización volumétrica de la cubrición de un edificio.

¿Cómo explicar pues esta intervención, reducida en dimensiones, pero rica y compleja en argumentos arquitectónicos? Palabras como las que hemos utilizado: *la jaula de acero,* el *cubo de luz,* el *invernadero* o la *corona* no son términos que describan con propiedad el carácter funcional, tectónico o espacial de un museo. Tampoco significan que su autor concibiera el edificio de esta manera. Tan sólo reflejan una predisposición a mirar a través de imágenes metafóricas que el proyecto sugiere.

Quizá después de todo, parafraseando a Borges, la historia de la arquitectura no sea sino la historia de algunas metáforas, o más bien, de la diversa entonación de algunas metáforas.

Enrique Sobejano

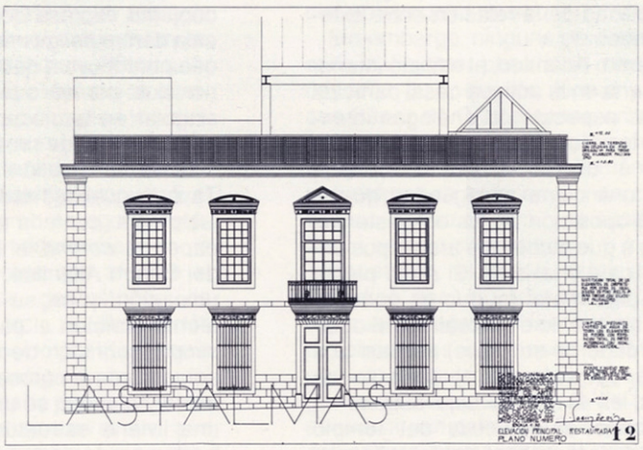
LAS PALMAS
1989

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO

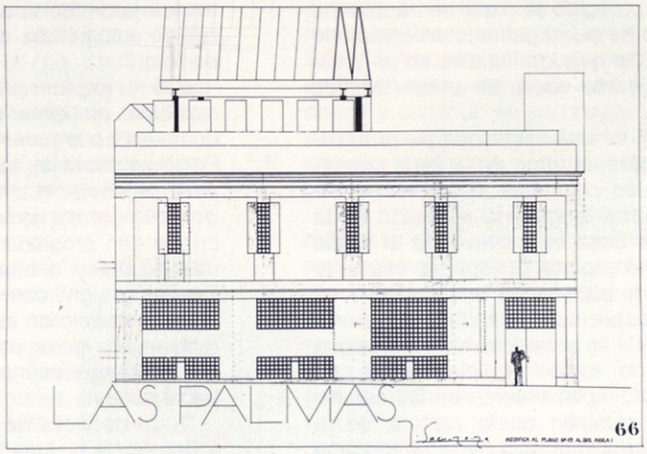
FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA



1. Fachada principal.
2. Alzado principal.
3. Alzado posterior.
4. Pabellón de cubierta.



2.

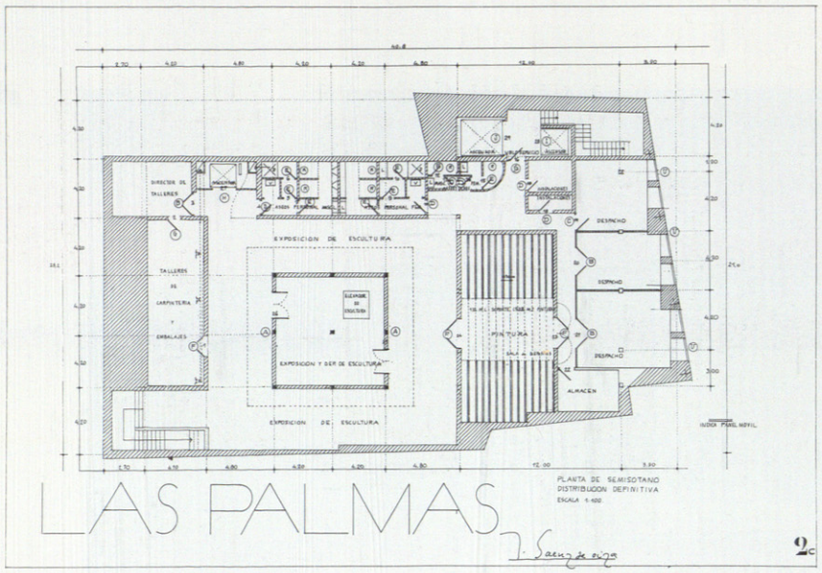


3.

Fotografía: Andrés Solana



4.



5.



8.



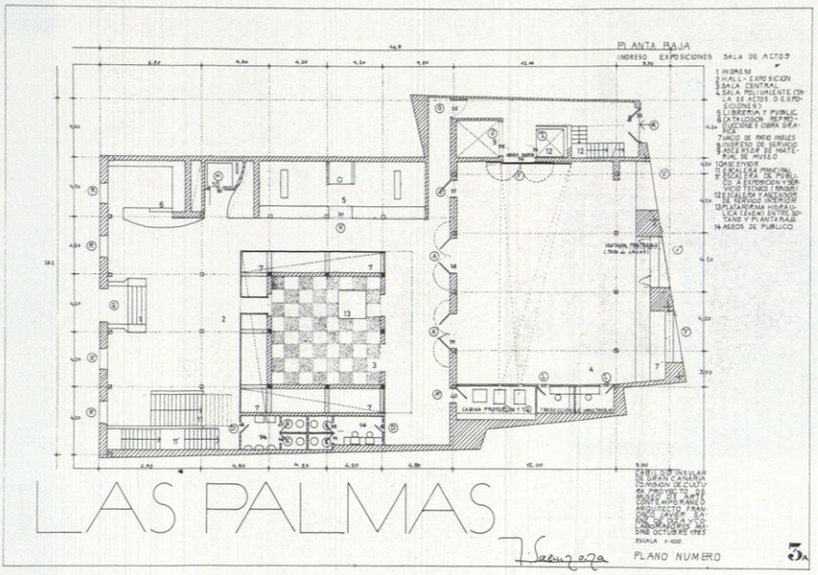
9.

5. Planta sótano.

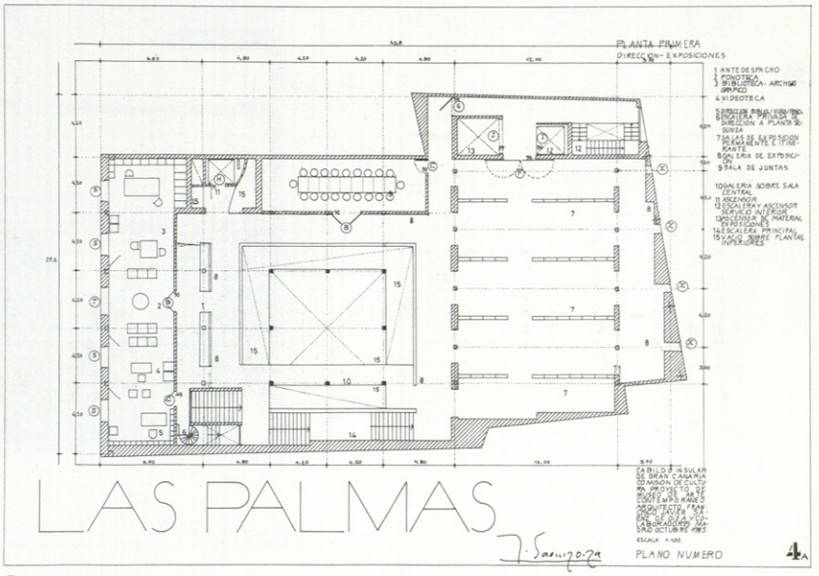
6. Planta baja.

7. Planta primera.

8,9,10. Interiores. Planta baja.


PLANTA BAJA
INGRESO EXPOSICIONES SALA DE ACTOS
LAS PALMAS
PLANO NUMERO
3A

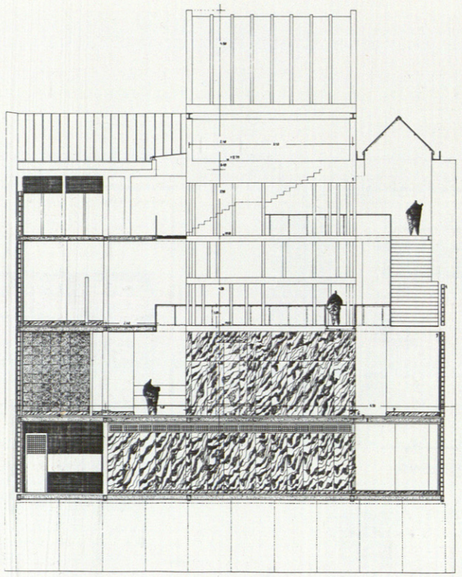
6.


PLANTA PRIMERA
DIRECCION - EXPOSICIONES
LAS PALMAS
PLANO NUMERO
4A

7.



10.



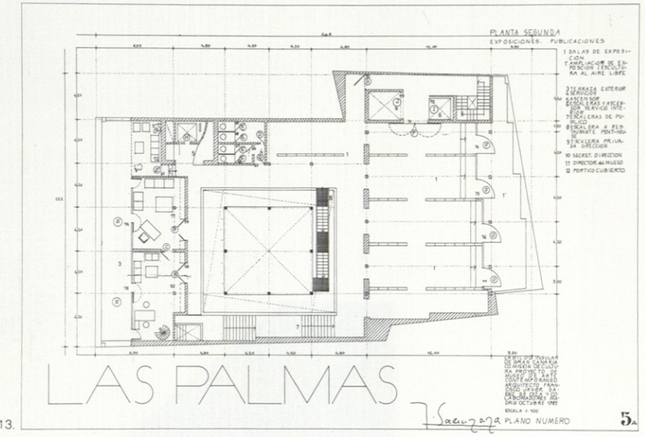
11.



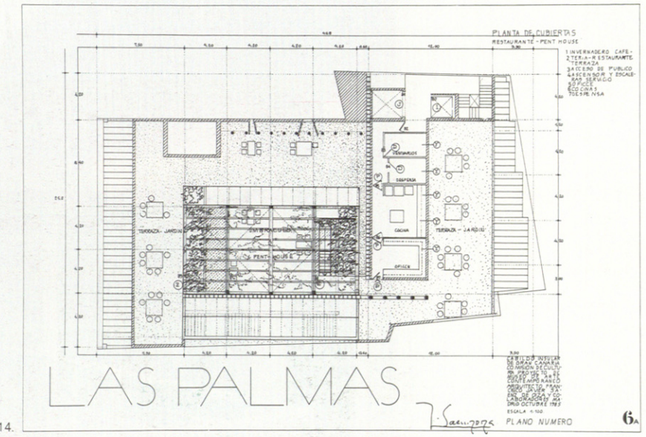
16.



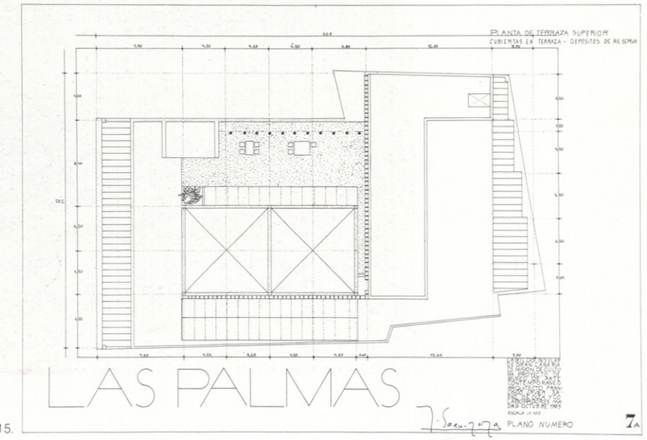
12.



13.



14.



15.

11. Sección transversal.
12. Interior.
13. Planta segunda.
14. Planta tercera.
15. Planta cubiertas.



16.

16. Interior. Planta baja.

17,18. Detalles.

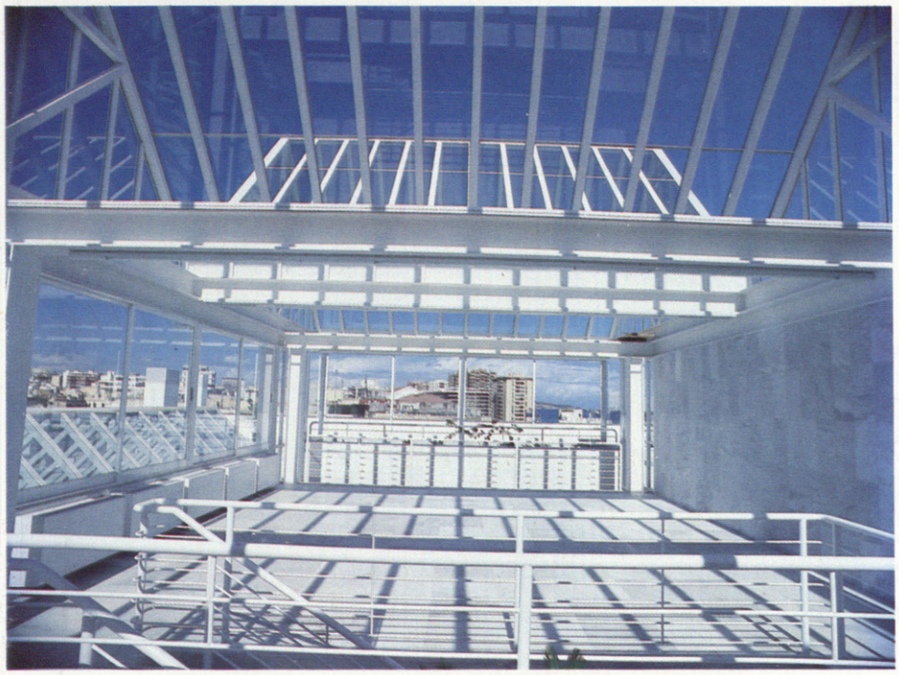


17.



18.



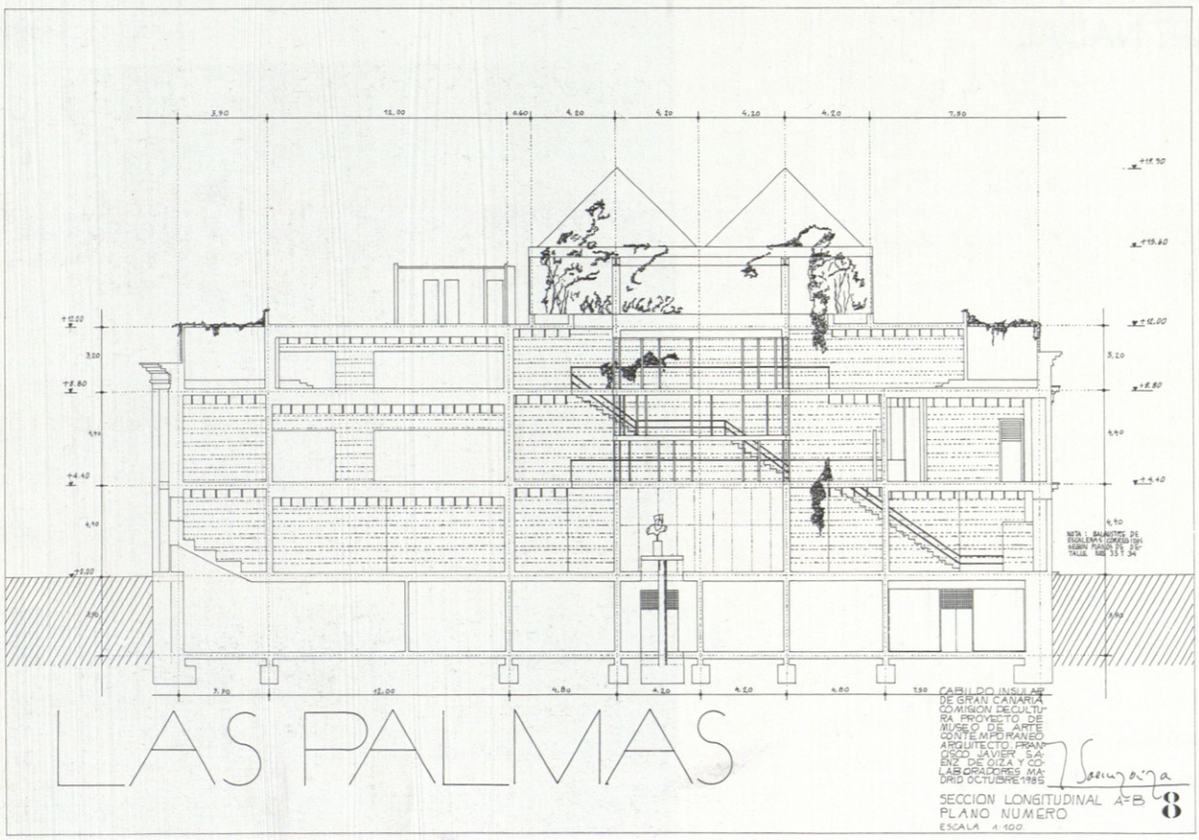


19. Interior. Escalera principal.

20. Pabellón. Cafetería.

21. Sección longitudinal.

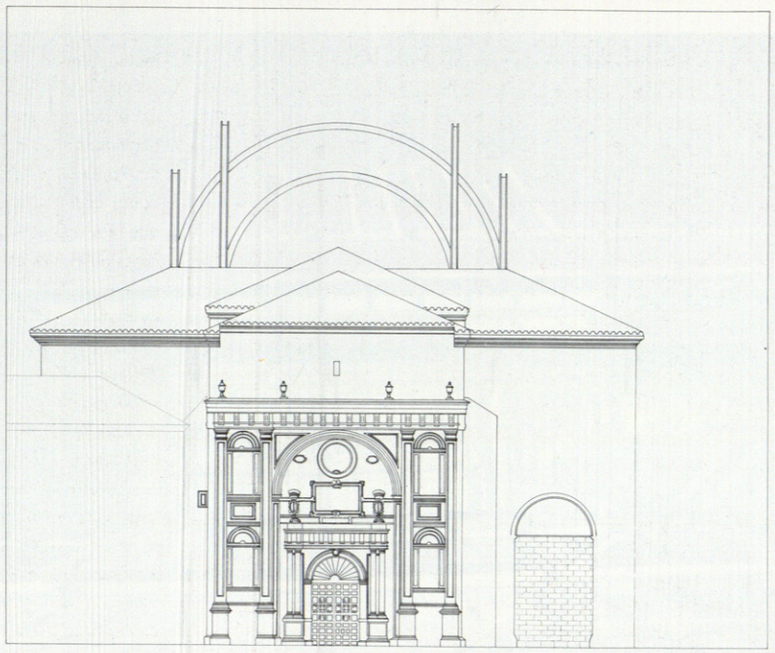
20.



21.

REHABILITACION CONVENTO SAN FRANCISCO

BAEZA. JAEN
1985-88



1.

Existió en Baeza, según noticias de Fernando de Cozar, un convento franciscano bajo la advocación de San León, que debió fundarse después de la conquista de Baeza, en 1227.

Al finales del siglo XV, se acordó la construcción de un nuevo convento en Baeza, dedicado a San Francisco. Las obras comenzaron por la Capilla Mayor, en 1540, siendo su arquitecto, Andrés de Vandelvira. El resto, un crucero y una nave con coro alto, se construyó posteriormente en estilo herreriano, estilo imperante a finales del XVI.

La solución definitiva de la bóveda consistió en unos arcos de piedra que, apoyando en las columnas, salvan la luz con trazado de medio punto, con lo que existe un punto de cruce a media altura. Dichos arcos de piedra sirven de elemento de conexión entre la bóveda baida que realmente se constuye y el orden de los paramentos verticales.

(Manuscrito de Alonso de Vandelvira, *Libro de trazas de corte de piedras,* folio 119).

SEBASTIAN ARAUJO
JAIME NADAL



2

Fotografía: Vicente del Amo

1. Alzado.
2. Fachada principal.
3. Planta superior.
4. Planta baja.

Esta compleja bóveda, se quebrantó seriamente en un movimiento sísmico de comienzos del XIX, por lo que hubo de desmontarse para su reparación. La invasión francesa primero y el paso a manos de particulares por las leyes desamortizadoras después, en 1836, hicieron que no se llevara a cabo la misma.

Actualmente, el Municipio de Baeza utiliza la iglesia como auditorio, teniendo situado en la zona Norte del crucero un entarimado a modo de escenario. Junto a él, y situado tras el retablo pétreo de Vandelvira, en el patio que lo separa del colindante, se hallan unos precarios vestuarios y aseos.

Es deseo de la Corporación establecer definitivamente la Casa de la Cultura Municipal en el monumento, e incorporar la capilla al conjunto.

Se sitúa el escenario en el centro del crucero, dando por tanto una cota más elevada al comienzo de la sala: la diferencia de nivel con el suelo de la iglesia original se salva mediante un escalonamiento que sirve para especializar el espacio vestíbulo: uno inicial, original, conectado con la puerta principal; otro, a diferente nivel, acceso real del patio de butacas, conectado con servicios lateralmente, que acoge las puertas del auditorio, quedando este espacio como cortavientos.

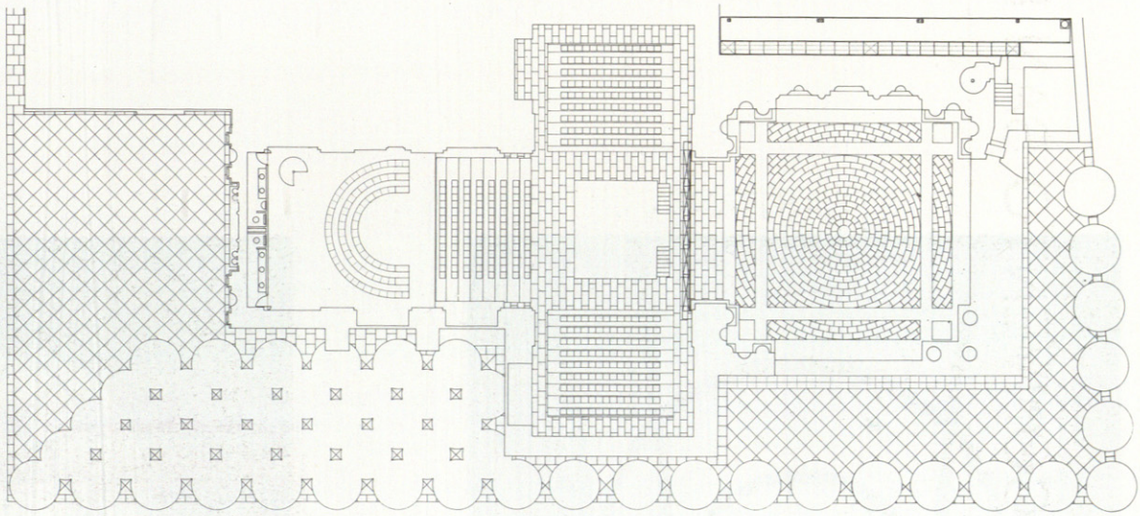
Evidentemente, la capilla quedaba de fondo de escena en ambas opciones, de las que se ha escogido la de darle un tratamiento público, como una plaza, conectada con el auditorio, pero exterior, cristalizando así su vocación de monumento.

La solución definitiva se basa en el entendimiento de los restos de la capilla como un monumento, en el sentido original de la palabra: un recordatorio, el elemento físico síntesis de una memoria colectiva, y, como tal, pública.

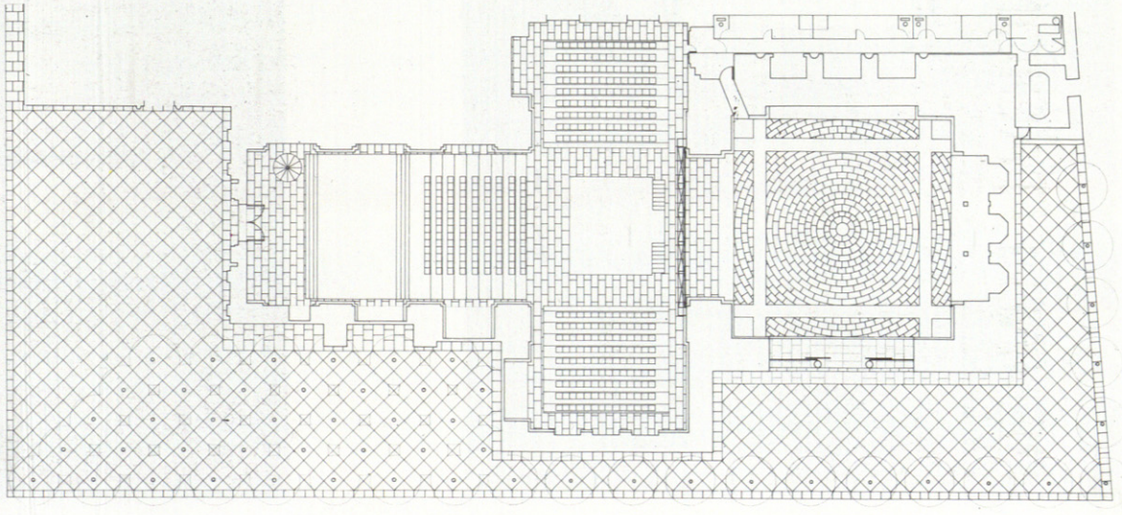
Conceptualmente exterior, el proyecto se plantea cómo dar forma al conjunto, preservando los valores originales, completando su lectura con una ampliación que se mantenga jerárquicamente al servicio del conjunto, siendo una actuación claramente fechable.

En esta alternativa se completa el entablamento, soportándolo sobre tres columnas cilíndricas en la esquina ausente, para recrear así el volumen total de la base de la cúpula, sugiriendo las aristas. Sobre dicho entablamento se soportarán los arcos *cruzados*, así como los formaletes que, realizados en metal, quedarán como testigos de los que fue una de las cúpulas más atrevidas y originales de Vandelvira, síntesis mecánica y expresiva del momento cultural español en que se produjo, forma renacentista con medios góticos: así, los nuevos arcos, expresarán el homenaje, y expresarán la lección, en materiales actuales, de aquel atrevimiento arquitectónico. Tanto el entablamiento como las nuevas columnas se realizarán en hormigón, estructural y reforzado en su dicción por la decoración de Vandelvira. El recinto, en planta baja, se abrirá a la calle, aunque pueda ser controlado desde el auditorio, para que su entendimiento se realice desde la calle, ahora su lugar.

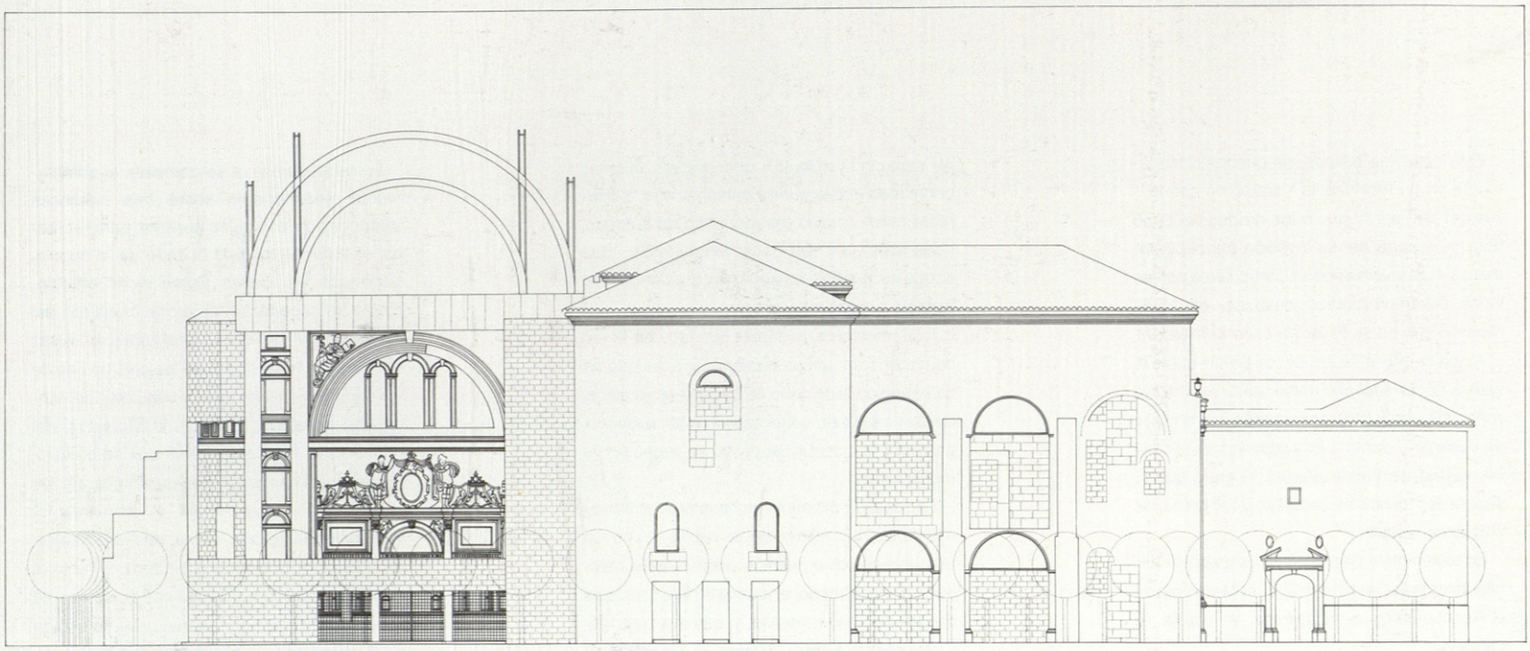
(De la Memoria).



3.



4.



5.

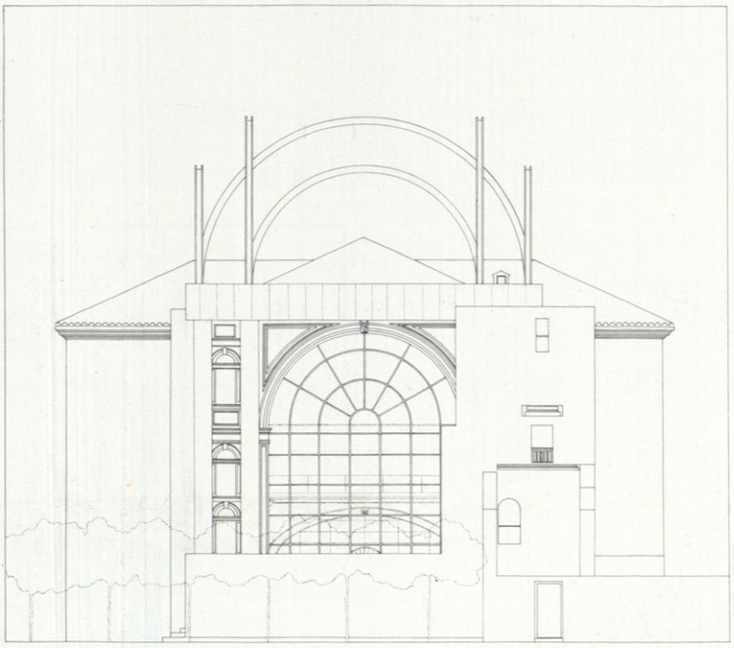


7



8.

6.



5. Alzado lateral.

6. Alzado posterior.

7. Intervención en Capilla Mayor.

8. Fondo de escena.

9. Interior. Graderío.

9.



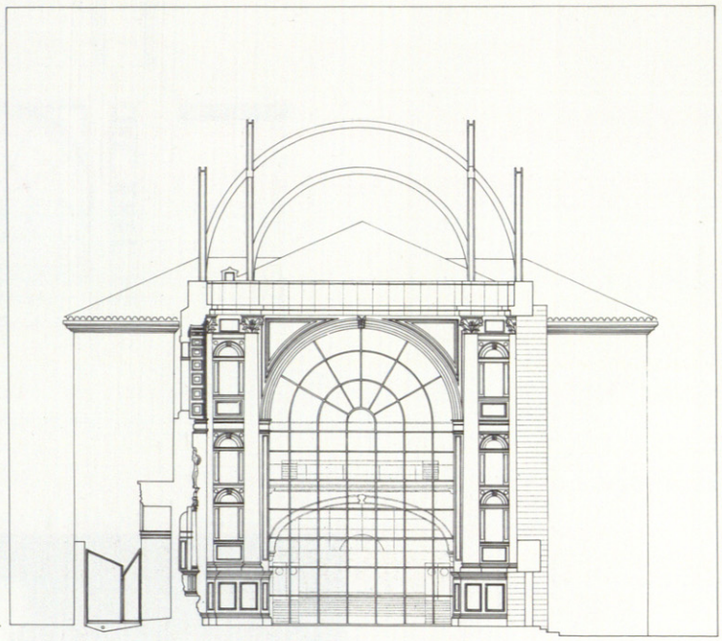
10,11. Secciones por la Capilla Mayor.

12. Interior. Escalera acceso al coro.

13. Detalle del coro.

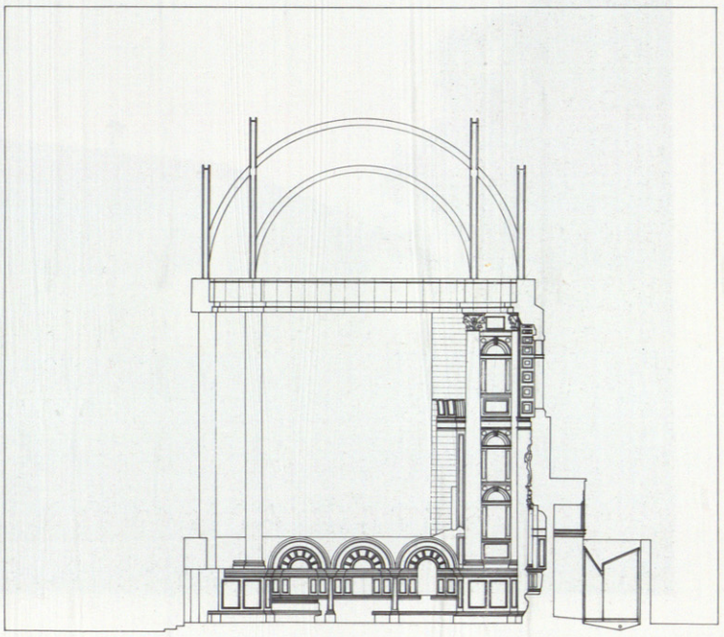
14. Sección longitudinal.

10.



13.

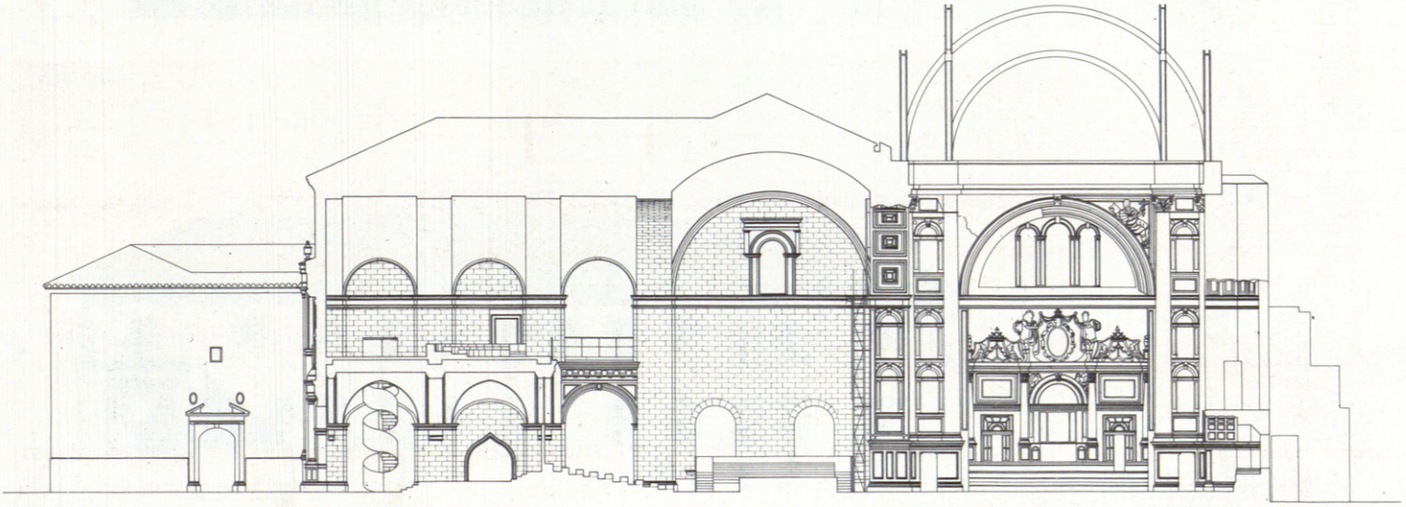




11.



12.

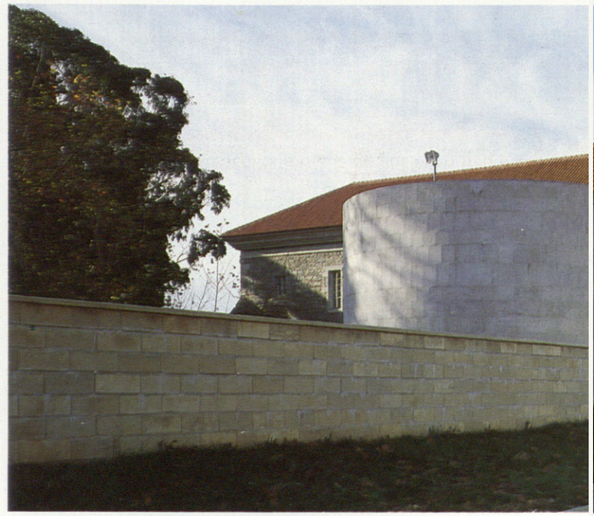


14.

ASAMBLEA REGIONAL DE CANTABRIA

SANTANDER
1983-87

JOSE MANUEL SANZ
JUAN LOPEZ-RIOBOO

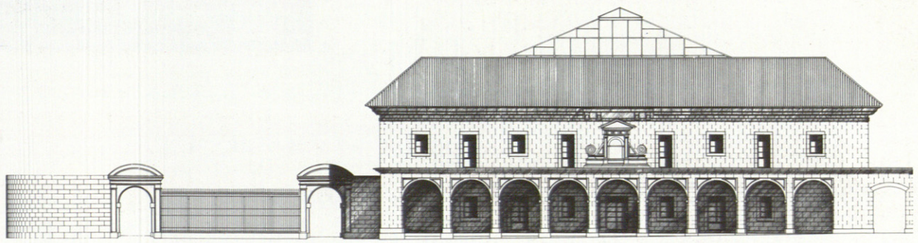




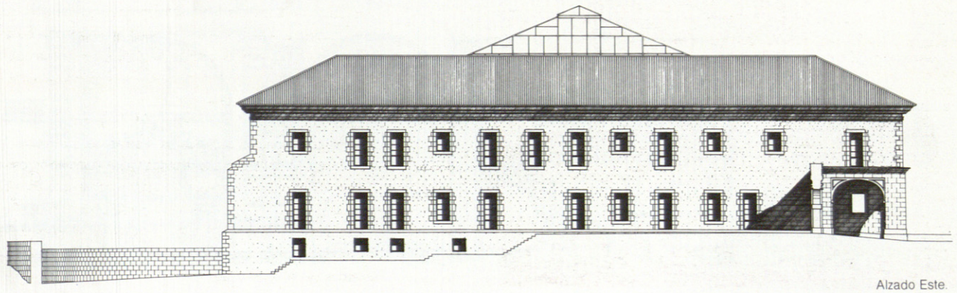
1.

1. Vista exterior.

2. Patio interior.



Alzado Norte.



Alzado Este.

Fotografía: Lluis Casals



2.

El viejo Hospital de San Rafael, situado en las antiguas Calzadas Altas del primitivo núcleo original de Santander, fue construido, hacia 1791, por el arquitecto José Alday Fernández.

El edificio conservaba en pie las cuatro fachadas exteriores, las del patio y los muros interiores que definen los fondos del soportal y la galería.

El espacio vacío del cuerpo sur se encontraba cubierto por un forjado sobre grandes jácenas que salvaban los casi catorce metros de vano, cuya utilización suscitó serias dudas y que finalmente se utilizaron intercalando otras nuevas prefabricadas. El semisótano, planta inferior en el cuerpo sur, presentaba los arranques de los muros que más arriba se habían perdido.

En esta planta, uno de los muros se descargaba en un arco carpanel que hubo de tener posteriormente una gran importancia en la génesis de la solución definitiva.

Finalmente, bajo el patio y a una cota aún inferior se conservaba el antiguo aljibe, realizado mediante arcos de piedra y bóvedas de ladrillo.

Análisis de la estructura espacial. El nuevo uso

Toda la vida del antiguo Hospital giraba a su alrededor en los soportales y galerías que lo circundaban en sus dos plantas. Tras ese soportal y la galería superior tan sólo existía una sola crujía en los lados de levante y poniente y dos hacia el sur y el norte.

Los espacios interiores eran calentados con chimeneas, estufas y braseros, mientras la galería alta quedaba a la temperatura ambiente, si bien con la protección que proporcionaba el cierre de los huecos mediante ventanas de cristales emplomados.

El entendimiento de esta estructura básica que confiere al patio el papel principal fue fundamental para las decisiones posteriones del proyecto: en la revitalización, el patio debería ser igualmente protagonista del edificio.

Si el patio hubiera quedado a la intemperie habría de quedar abierto igualmente el soportal a su alrededor y la escalera monumental que comunica ambas plantas, con difícil control de temperatura en la planta superior.

La otra posible opción, la de acristalar el soportal dejando éste interior y exterior al patio, sería sin duda un grave error, pues rompería la relación soportal-patio.

La técnica actual nos posibilitaba una tercera vía, que era la cubrición del patio con cristal y la incorporación de todo el espacio del mismo a la climatización del edificio.

De las dos crujías Norte, la exterior se abre a la fachada principal, sobre el soportal de entrada. Esto le confiere un carácter preferente muy adecuado para albergar despachos y salas representativas, con la crujía interior como espacios de apoyo.

Las dos crujías laterales, Este y Oeste, tienen un carácter más secundario dentro del esquema espacial del edificio. Allí se sitúan las oficinas generales y despachos de personal permanente.

Las dos crujías Sur habían desaparecido y en su lugar quedaba un gran vacío que resultaba idóneo para realizar los espacios de implantación nueva sin las dificultades de una estructura de muros previa.

El proyecto

El encuentro con el arco carpanel existente, muy bien conservado, planteaba la duda sobre la confirmación de la voluntad de simetría del edificio, lo que exigía la existencia de un arco carpanel similar en el lado opuesto, como así fue.

Estos arcos suponían además una notable sugerencia: Grandes huecos por donde atravesar los muros gruesos. De este modo nacieron, bajo los carpaneles, los arranques de dos nuevas escaleras que recorren el edificio entero.

El Salón de Sesiones fue diseñado en forma de hemiciclo, buscando el espacio más adecuado para la participación. Su volumen se concibe como medio cilindro despegado de los muros originales, que permite su lectura desde cualquier lugar exterior al mismo.

El espacio central del patio ha sido cubierto mediante una estructura ligera, cerrada con vidrio de dos láminas y otra intermedia.

La planta última no se advierte desde el exterior, conservando el edificio su proporción original. Los espacios que alberga —salas de comisiones, grupos parlamentarios, biblioteca, etc.— se conciben abovedados y con iluminación cenital.

Las plantas baja y primera, conectadas por la gran escalera monumental, conservan su estructura original en sus vertientes Norte, Este y Oeste.

La planta semisótano acoge en su totalidad las áreas de descanso, poniendo en relación la cafetería con los jardines privados y el espacio de estar bajo el patio, entre los arcos y bóvedas del antiguo aljibe.

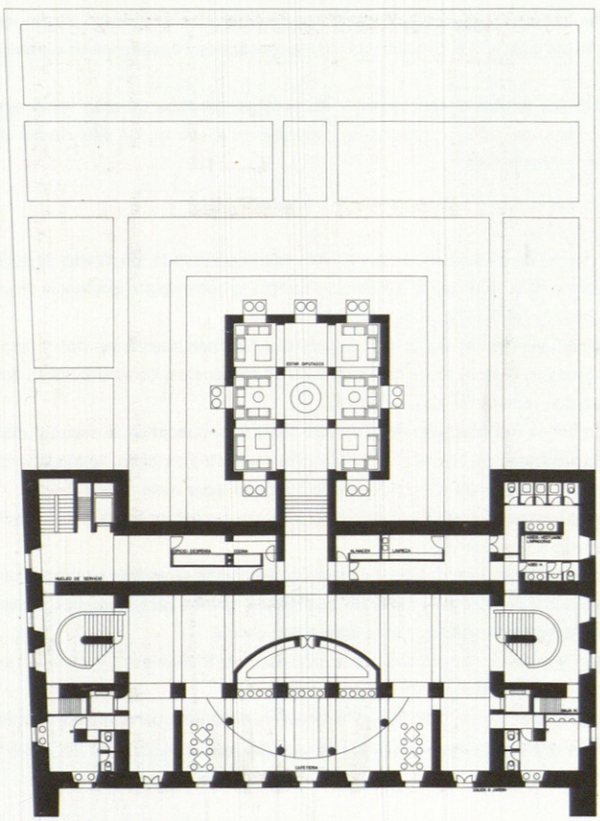


3.

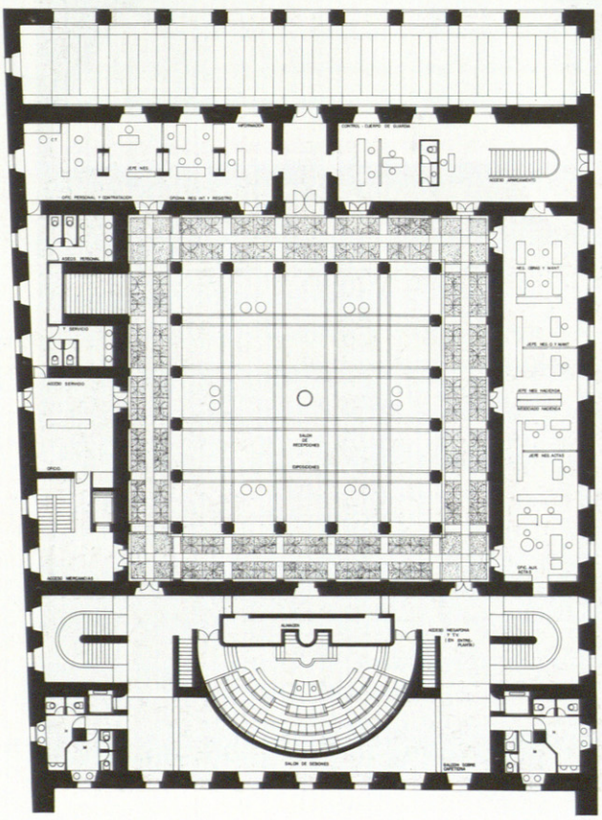


4.

Planta sótano.



Planta primera.





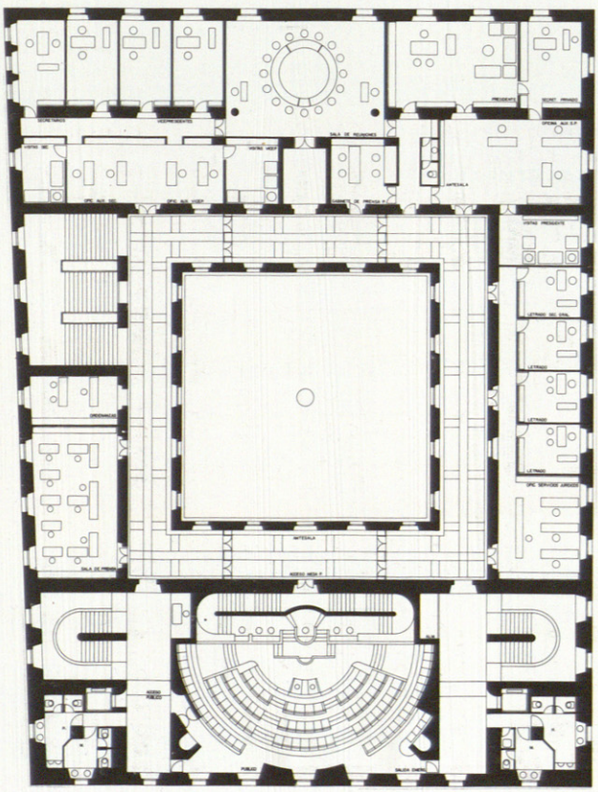
5.

3. Estancia diputados.

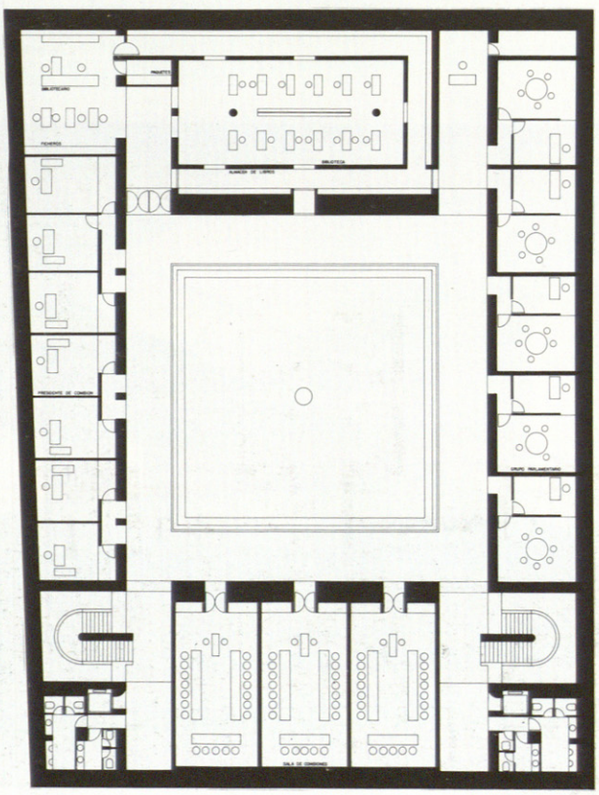
4. Cafetería.

5. Hemiciclo.

Planta segunda.



Planta tercera.





6



7.

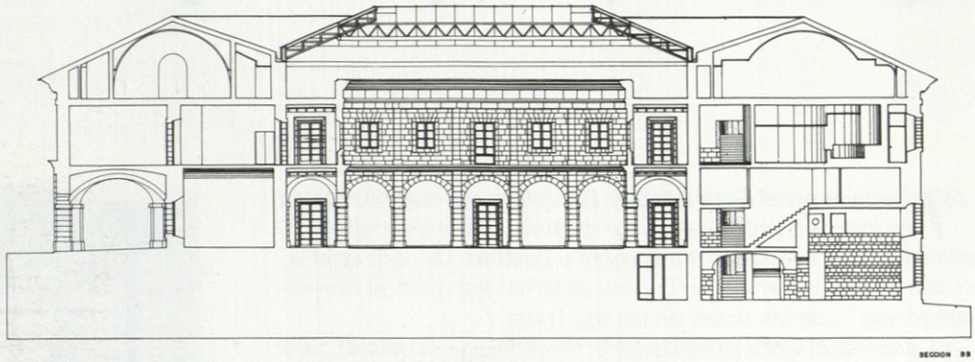


8.

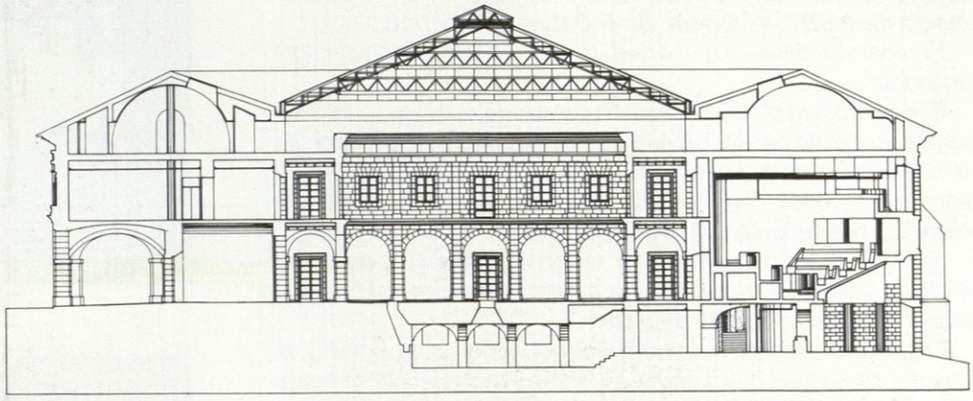
6,7. Escalera, detalles.

8. Escalera principal, acceso a planta 2ª.

9. Detalle de la cubierta del patio.



Sección Este-Oeste.



Sección Norte-Sur.



9.

Inspectores del espacio, juglares de la gravedad

Yago Conde

"Inflamado por el Gran Vidrio de Duchamp, el desarrollo teatral es tortuoso, antinarrativo; su objetivo es la irreconciliación, entre hombre y mujer, entre imagen y palabra. La obra se desarrolla según la fórmula a/b, para aislar el signo de su correspondencia"... de las notas de la caja verde.

El escenario está gráficamente dividido por la mitad, para separar la zona del elemento femenino, la novia, de la del elemento masculino, el soltero. Es el Datum del aparato.

El aparato tiene dos partes constituyentes, verticalmente apiladas.

El panel ocultador, colocado en un eje de rotación, gira 360º según su eje de pivote. Un giro de 180º alternará la posición de la novia y el soltero respecto a la audiencia. Porque ambos personajes no pueden ocupar la misma zona al mismo tiempo, ello hace suponer que son la misma persona.

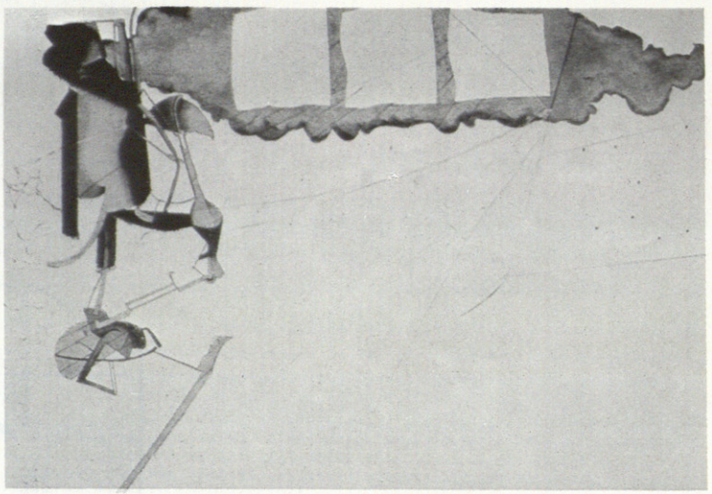
El panel de espejo revela en el reflejo al personaje oculto tras el panel opaco. El espejo es una bisagra virtual, transformando alzado en planta y planta en alzado.

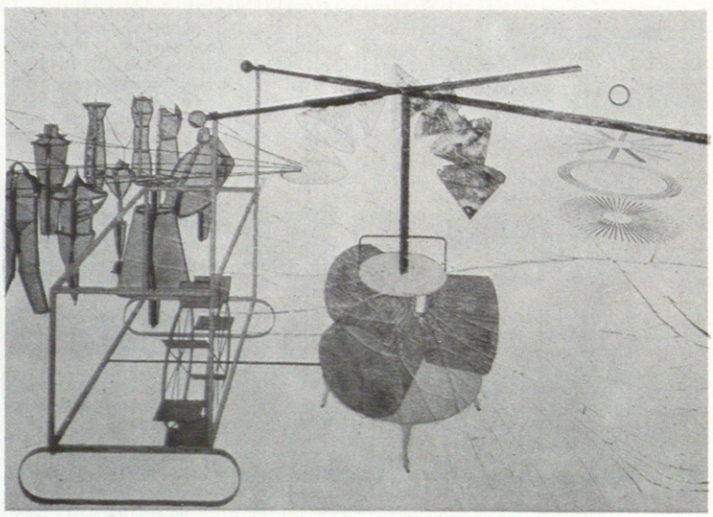
El aparato permite a la audiencia observar a la novia y la imagen del soltero, o viceversa, al soltero y la imagen de la novia. Sus diferentes papeles son simultáneos y a veces coincidentes. El aparato es una reconsideración del proscenio, separando lo real de lo virtual, lo actual de lo ilusorio y lo físico de lo parafísico.

Lebbeus Woods, Kyong Park

"En la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo".[1]

YIN,YANG, HINGE,HANGE, HANCHE,CHANCE, I CHING,JO CHANGE





1. M. Duchamp. Gran Vidrio.

Ignited by Duchamp's Large Glass, the theaterwork is a circuitous anti-narrative; its objective is irreconcilability—between male and female, between image and word. The set takes on as its program the formula, "a/b to isolate the sign of the accordance", from the notes of the Green Box.

The stage is graphically divided in half across its width to separate the zone of the female element, the Bride from that of the male element, the Bachelor. It is the datum of the Apparatus.

The Apparatus has two constituent parts, vertically stacked. The concealing panel, hung from a rotating beam, swivels 360º on a pivot hinge. A rotation of 180º will alternate the locations of the Bride and Bachelor relative to the audience. Because both characters may never occupy the same zone at the same time, they may be suspected of being the same person. The revealing panel, a mirror, reflects to the audience the image of the character obscured by the opaque panel. The mirror is a reflecting hinge, rotating plan into elevation and elevation into plan.

The Apparatus permits the audience to observe the Bride and the image of the Bachelor or, conversely, the Bachelor and the image of the Bride. Their separate performances are simultaneous and sometimes coincident. The Apparatus is a reconsidered proscenium adge, separating real virtual, actual from illusory and physical from 'paraphysical'. L. Woods, K. Park

From the Chinese optic, Vacuum is not something vague or non-existent as you might imagine, but rather a dynamic, operative element. The vacuum concept is inter-related with the pinciples of vital breezes and the rotation between Yin and Yang and, is the place where transformations take place and the Fullness can reach its real dimensions. It is the Vacuum that, upon being introduced into a system, taking into account the discontinuity and reversibility, enables the parts that make up the whole of the system to surpass the rigid opposition and one-way development, as well as, letting man reach out for an all-encompassing neamess to the Universe.[1]

Yin, Yang, Hinge, Hang, Hanche, Chance, I Ching, Jo Change.

Inspectors of space, minstrels of gravity

Aristotle writes about the division between the body and its situation in his *De partibus animalium.* Our organs are split by their location —right or left side— and their affinities. Thus the left side opposes the right one, cold against hot, and so a series of opposition are created. They were also used in the dicothomy tables: right-left, high-low, front-back, hot-cold, fire-earth light-heavy, male-female, etc.

This same cosmogonic structure can also be seen in the way the Face is split up, as the upper parts are normally seen as revealing spiritual inclinations while the lower ones represent the in stinctuality which linkens men to animals.

This approach can be found in physiognomics and phrenology, as well as in C. Lambroso's criminal anthropology. The Theories of Gall (the founder of phrenology, had considerable success, first in intellectual salons and among positivist philosophers and later by the police. The succes of such theories belongs, in fact, to that wast

Aristóteles habla en su *De partibus animalium* sobre las subdivisiones del cuerpo y su situación. Los órganos se sitúan divididos en lados opuestos y según afinidades. Así la izquierda se opone a la derecha, lo frío se opone a lo caliente, y se forman unas series de oposiciones, pitagóricas en su origen, que fueron utilizadas también en tablas de dicotomía: derecha-izquierda, alto-bajo, delante-detrás, caliente-frío, fuego-tierra, ligero-pesado, masculino-femenino.

Esta misma estructura cosmogónica se puede encontrar, punto por punto, en las áreas en que se divide el rostro: las superiores son vistas generalmente releyendo las inclinaciones más espirituales, mientras que las inferiores representan lo instintivo, lo que une al hombre con los animales.[2]

Este enfoque reaparece en los estudios de fisonomía y frenología así como en la antropología criminal de Lambroso. Las teorías de Gall, fundador de la frenología, encuentran un éxito considerable primero en los salones intelectuales y entre los filósofos positivistas, interesando más tarde a los policías. El éxito de estas teorías pertenece, de hecho, al gran intento por descifrar el cuerpo que surgió a finales del siglo pasado, y que estaba profundamente conectado con el crecimiento de las sociedades burocráticas.

Diller y Scofidio comparten con Duchamp la preocupación por lo que podría llamarse la inestabilidad de las nociones de izquierda y derecha, aquí y allá, interior y exterior, atrás y adelante, arriba y abajo. Estas nociones son formas especiales de contradicción. Pero hay un punto en que las contradicciones cesan: el gozne. Cesan para transformadas, renacer inmediatamente: el gozne es, al mismo tiempo, la resolución de la contradicción y su metamorfosis en otra contradicción. La dialéctica entre la aparición y la apariencia se reproduce en el gozne.

Estas preocupaciones, en la raíz de la disciplina de la arquitectura, serán el motor del trabajo de Diller y Scofidio: su construcción pone en evidencia la inestabilidad de las relaciones entre cuerpo y espacio, dentro de una nueva naturaleza de conexiones maquínicas, que altera la concepción de este cuerpo, así como su visión y representación.

Su trabajo se inscribe dentro de la tradición de las vanguardias históricas en su interés por las relaciones entre cuerpo y espacio, pero bajo una óptica muy diferente. Aunque hayan muchos puntos de contacto no estamos ante la concepción del cuerpo de Schlemmer, Léger, Picabia, Man Ray, ni tan siquiera de la de Duchamp. En los ballets mecánicos de Oscar Schlemmer la figura humana se metamorfoseaba en un objeto mecánico. La discusión de su espacio giraba en torno a la idea de *Raumempfindung* o *volumen sentido*. Cada marioneta tenía un punto focal de movimiento, un centro de gravedad. La coreografía seguía una estricta geometría. En D y S hay un cruce entre cuerpos y maquinarias. El cuerpo no se mueve con la rigidez mecánica de Schlemmer, ni tampoco con la libertad del acróbata del teatro ruso. Estamos delante de otro discurso. El cuerpo ante la clasificación de las cosas, las categorías, que pueden ser subvertidas dentro de sus mismos mecanismos de representación. Su máquina es policéntrica, ejerce una presión sobre el cuerpo, lo altera, incluso lo desmiembra. Este no es necesariamente una marioneta. Es cautivo del espacio. Lo interesante de su máquina es cómo actúa sobre el cuerpo, cómo lo extiende, cómo lo conecta.

De alguna manera D y S afrontan constantes básicas de la disciplina arquitectónica: relación cuerpo-espacio, construcción de este espacio, gravedad y visualidad, y las dislocan, cuestionan o desestabilizan. Son fieles a Duchamp en tanto que éste les es útil para llevar a cabo su empresa. Sin embargo hay una renuncia a lo que es el repertorio iconográfico de Duchamp utilizando únicamente su violencia narrativa.

En este sentido su opción es muy diversa al montaje de Jaspers Johns para Merce Cunningham en *Walkaround Time* basado en una traducción casi literal de las piezas del Gran Vidrio rearticuladas coreográficamente sobre un escenario.

Frederich Kiesler, durante algún tiempo compañero de apartamento de Marcel Duchamp en Nueva York escribe en Architectural Record[3] (siendo por aquel entonces profesor en la escuela de arquitectura de Columbia University en Nueva York) un corto pero curioso artículo sobre el Gran Vidrio de Duchamp, preocupándose esencialmente por las técnicas materiales de su ejecución. Tras pasar revista a las antiguas vidrieras religiosas,

---

attempt at deciphering the body which appeared at the end of the last century, and it was deeply conected with the rise of bureaucratic societies.

Diller and Scofidio, share with Duchamp a special attention to what could be named the instability of the notions of left and right, here and there, inside and outside, up and down. These notions are spacial forms of contradiction. However, there is a point where all contradictions cease: at the hinge. They all cease in order to be reborn immediately, yet transformed: the hinge is the resolution of the contradiction and, at the same time, the metamorphosis into another contradiction. The dialectic between the apparition and appearance takes place in the hinge.

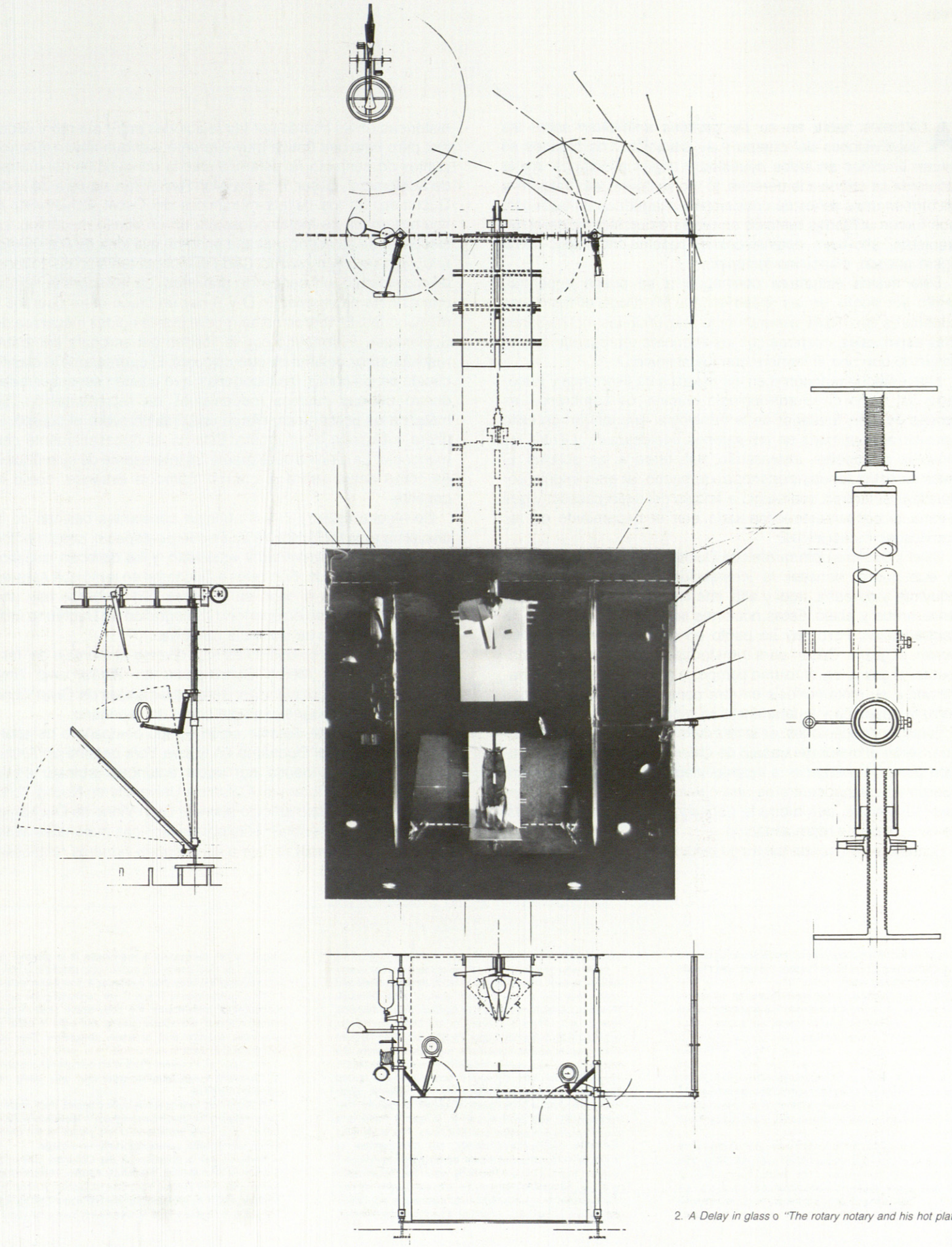
These concerns, in the roots of the discipline of architecture are the driving force behind Diller and Scofidio's work: Their construction reveals the instability in the relationship between the body and space, within a new framework of mechanical connections that changes the concep of the body, as well as, its vision and representation.

Their work is within the tradition of the historical avant-gardes in their interest in the relation between body and space, but from a very different point of view. Although there are certainly many point of contact, we are definitely looking at a different concept of the body, than those expressed by Schlemer, Leger, Picabia, Man Ray, or even Duchamp. In Oscar Schlemer's mechanical ballets, the human figure was transformed into a mechanical object. His discussion of the concept of space, revolved around the idea of *Raumenpfindung* or *felt volume*. Each marionette had a focal point, a center of gravity. The coreography was geometrical. In D and S there is a crossing between bodies and machines. The body does not have Schlemmer's rigidity, nor the freedom of movement of the Russian theater acrobat. We are in front of a whole new discourse. The body within the classification of things, categories that may be subverted within its own mechanisms of representation. Its machine is polycentrical, pressures the body, changing it and, even dismembering. It is not necessarily a marionette. It is prisoner op Space. The most interesting aspect of its machine is how it acts against the body, how it extends it, how it connects it.

To a certain extent, D and S are confronting the basic concepts of architecture: the body-space relationships, construction of this space, gravity and sight in order to dislocate, question and, at times, destabilize. They are faithful to Duchamp, in as much as he is useful to carry out their enterprise. However, there is an outright renunciation of Duchamp's iconographic repertoire, only using his narrative violence.

In this sense, their option is quite different, than Jaspers Johns' staging for Merce Cunningham in *Walkaround Time*, based on a literal translation of the pieces of the Large Glass rearticulated, coreographically, on a stage.

While he was a professor at the Columbia University School of Architecture, Frederich Kiesler, Marcel Duchamp's roomate in New York City, published a short but curious article in *Architectural Record* about Duchamp's Large Glass. In this article he was mainly concerned about



2. *A Delay in glass* o *"The rotary notary and his hot plate".*

muestra una serie de nuevos materiales con nuevas propiedades de transparencia y resistencia. Existía en Duchamp una actitud cercana a la del diseñador industrial, de preocupación por los materiales y descubrimientos tecnológicos. Esta estaba sin embargo alejada de una preocupación por su sistematización y encaje dentro de los mecanismos de producción y se dirigía esencialmente a los nuevos efectos y connotaciones que contuvieran un potencial de nueva significación.

En este sentido habría algo en todo el trabajo de D y S (no sólo en éste) genuinamente duchampiano, en especial el hallazgo tecnológico referido a la manipulación de la visión: aparatos de televisión, lupas gigantes con televisión pequeña detrás, televisión con espejo (se ve al revés) y así quedan identificadas mediante la observación cotidiana aquellas situaciones en las que la orientación izquierda-derecha es importante. Su diseño es un aparato identificador de estos fenómenos. Es un interés análogo al de los aparatos de *ortopedia* de la visión.

D y S también están atentos a las leyes físicas de los materiales en cuanto ponen en evidencia las cuestiones de tensión, gravedad, sintaxis constructiva. Relación de violencia con los materiales, connotaciones de los materiales (pared de goma como los profilácticos). En las notas de la caja verde vemos estos episodios en los que aparece M. Duchamp preocupado por estos temas de diseño industrial.

Hay sin embargo una gran diferencia entre las dos actitudes: aunque en los dos casos hay una gran preocupación por la *precisión* tecnológica, en Duchamp siempre hay espacio para la incertidumbre, la duda, las matemáticas y la ingeniería imposibles del objeto. La precisión de D y S es mucho más ingenieril, articulada tectónica y mecánicamente, dejando para el efecto de esta maquinaria el estado de indeterminación. De la misma manera que habría una *deabstracción* de la figura humana, también lo habría de la sintaxis maquínica, en pos de una preocupación constructiva.

El cuerpo desnudo de la novia en Dunchamp es un antimecanismo. Encerrado en un corsé o malla metálica es invisible. Ese traje férreo no recuerda tanto a una armadura medieval como a una carrocería o un fuselaje. En D y S esta armadura o fuselaje no toma un papel de representación total de la figura, es siempre no representativo y se utiliza para marcar, rotar, distorsionar el cuerpo y su visión, a la manera de una prótesis ortopédica. Hay algo más próximo a las fotografías de desnudos de Man Ray en las que la simultaniedad de cuerpo y máquina producía nuevas conexiones. Sin embargo su opción está más ligada a un universo iconográfico cercano al de todos aquellos mecanismos tales como balanzas, aparatos de medición, de observación, pies de rey. El cuerpo es continuamente cuestionado, confrontado, vestido, ocultado, puesto en coordenadas, revelado, en tensión con estos artilugios de medición y observación.

Es un cuerpo seccionado, puesto en contacto con prótesis que ponen en evidencia el poder de ciertas convenciones de la cultura. La sustitución de los nueve solteros por nueve fragmentos de un cuerpo estaría dentro de la línea de estudios de anatomía. La frenología, aplicada principalmente al estudio de los delincuentes, estudiaba los límites del cuerpo, en un intento de sistematización. El montaje elige precisamente este territorio, parecido a un laboratorio de medición del cuerpo, subvirtiendo o cuestionando el sentido de las unidades y sus relaciones con efectos de rotación y de espejo.

Existe una *deabstracción* del cuerpo respecto al Gran Vidrio. Esta es sin embargo de carácter diverso a la realizada por Duchamp en los *Étant donnés.* Sería un cuerpo más cercano a la idea de *object-type.* También hay una *deabstracción* de los mecanismos. La maquinaria utilizada pertenece a un mundo atemporal próximo también a la idea del *object-type,* cobrando más fuerza por su minimalismo y realismo, más cercano al movimiento básico del cuerpo, más conectable así. Hay una renuncia por la exageración tecnológica. Los muebles para su instalación *With-drawing room* en San Francisco pertenecían también a esta preferencia por el objeto más normativo, atemporal. Se produciría ahí algo semejante a un interior del pabellón del Esprit Nouveau bajo la presión de *otro* discurso ideológico. Con esta *deabstracción de las figuras* la relación entre cuerpos y espacios cobraría de alguna manera más violencia explícita.

Su teatro de actividades es más próximo en su montaje a la sala de torturas, a la prisión, a la sala de operaciones. Los espa-

---

the materials and techniques of its execution, mentioning old religious stained-glass and a series of new materials with new transparent and resistent properties. Duchamp's approach had much in common with that of an industrial designer, his concern for materials and technological advances. Nevertheless, his main concern was far from systematization and how to fit it into his production scheme, locking mostly into new effects and connotations that could have a potential for new meaning.

In this sense, there is definitely a genuine presence of Duchamp in D and S's works, especially in technological discoveries related to the manipulation of vision: T.V. sets, gigantic magnifying glass with small T.V. sets behind themm, T.V. sets with mirrors, that switch the image left to right, in this way, they identify the every day situations in wich the left-right orientation plays an important role. Their design is a device that identifies these situations. This interest is similar to the *orthopaedic* devices for vision.

D and S take also into account the physics principles, of materials, as much as these reveal tension, gravity, and constructive syntax. There is a relation of violence with the materials and their connotations (rubber walls as the prophilacties). In the notes of the Green Box, we can see the similarities between Duchamp's outlook and that of an industrial designer.

However, there is a distinct difference between these two attitudes: while in both cases there is prime concern about technological *precision,* Duchamp always has room for uncertainty, doubt, mathematics and the impossible engineering of the object. D and S's precision is much more like that of an engineer, carried out tectonically and mechanically, leaving their deliberate lack of definition to this machinery effect. There is a de-abstraction not only of the human figure, butalso of the mechanical syntax, oriented towards a constructive concern.

The naked Bride in Duchamp is an anti-mechanism. Enclosed in a corset or a mesh, she is invisible. This iron set of clothes does not remind us of a medieval set of amor, but it does remind us of a medieval armor, but it rather of a fuselage. In D and S this iron set or fuselage, does not have a clear role of total representation the human figure, since it is always non representative and it is used to mark, rotate or distort its body and its perception, like an artificial limb. There is something closer to Man Ray's nude photographs where the simultaneity of body and machine produced new connections. Still, their option is more closely linked to an iconographic universe of scales, balances, measuring and observation equipment. The body is continually being questioned, confronted, dressed, hidden, set in co-ordinates, revealed and in tension with these measurement and observation instruments.

It is a sectioned body, in contact with artificial limbs that reveal the power of some cultural conventions. The way nine bachelors are substituted by nine fragments of a body, seems to be in the line of an anatomical study. Phrenology, basically applied to the study of criminals, studied the limits of the human body in an attempt to systematize. The set-up choses this territory, like a laboratory for measuring the body, subverting or questioning the sense of the units and theirs, with rotation and mirror effects.

cios se generan a través de los mecanismos propios de estas situaciones: mesa de disección, guillotina, celda, horca, panoptícón, instrumentos de medida, sala de identificación de delincuentes con las medidas de altura, las fotografías frontales y de lado del sujeto, todo este mundo propio del universo iconográfico policial, del cuerpo sujeto a la preocupación por la clasificación y medición que fue llevado hasta el máximo en los estudios de frenología. (Michel Carrouges incluye en su lista de máquinas célibes[4] la *Colonia penal* de Kafka y el dormitorio de la *Metamorfosis.* D y S incluyen asimismo una cama mecánica para el soltero).

D y S acotan el cuerpo en esta situación límite de confrontación con los sistemas, que la cultura y el poder han impuesto sobre él. A partir de la identificación de esta situación es posible la subversión, manipulación y desestabilización de estas constantes provocando nuevas visiones, nuevas combinatorias, desligándose de los mecanismos racionales que imponen esta situación de orden al cuerpo, y a su vez haciéndolos más evidentes. Con las operaciones de rotación, disección, reflejo, descentramiento visual, estos límites entre cuerpo y mecanismo quedan alterados.

Serían la figura de la novia y del soltero las que desarrollarían un papel más pasivo, dominado, sujeto a un juego combinatorio, siendo las víctimas de estas manipulaciones espaciales, mientras que el juglar de la gravedad y el testigo oculista (o inspector del espacio) jugarían un papel más activo, decisorio, dominante y aparentemente libre, dentro del nuevo status de relaciones maquínicas. Su figura sería de alguna manera la representación, o el agente dentro de la obra, de los mismos arquitectos.

El cuerpo está situado en un entremedio entre el cuerpo con órganos, central y autónomo y el cuerpo sin órganos, prolongado dentro de una red de nuevas conexiones con piezas maquínicas, con otros ojos, con reflejos distorsionados de su misma naturaleza.

F. Deleuze y F. Guatarri presentan las nociones de cuerpo sin órganos y máquinas deseantes.[5-6] El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesando por gradientes que señalan devenirse y los cambios que en él se desarrollan.

El cuerpo sin órganos, lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento objetivo aparente que las relaciona.

Las máquinas se enganchan al cuerpo sin órganos como puntos de disyunción entre los que se teje toda una red de nuevas síntesis que cuadriculan la superficie.

Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquina, cada ruido se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos.

La construcción del cuerpo sin órganos se hace imposible siempre hay algo que bloquea las intensidades, los flujos, algo que lo puebla: *Algo pasa a través de los canales cuyas secciones están determinadas por puertas, con porteros, pasadores. Abridores de puertas y cerradores de trampillas. El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes, un nombre propio para cada uno, poblamiento del cuerpo sin órganos.* Entendiendo el cuerpo de esta manera el artefacto de D y S sería claramente una extensión del mismo cuerpo anulando los límites precisos de éste y transformándose totalmente. De todas maneras siempre hay la posibilidad de desligamiento del cuerpo con respecto a este mecanismo, D y S se sitúan en este difícil enmedio entre el cuerpo con y sin órganos.

En los dibujos preparatorios del personaje del soltero una prótesis-linterna ilumina la cara del personaje. Sucede aquí algo semejante al caravaggismo: la proyección de luz se concentra en una parte del cuerpo. Esta iluminación sectaria relega el resto del cuerpo a una zona anónima y lejana, excluida de la representación y del deseo: sin valor de erección, oscurecida y torpe. La tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro. El resto del cuerpo convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado.

Pero el cuerpo, aún dislocado, delirante o mecánico, reorganizado por una manía combinatoria o por una perversión ciberné-

---

There is a de-abstraction of the body in respect to the Large Glass. But it is done in a different way than what Duchamp did in his *Etant donnés*. It would be a body closer to the concept of an object-type.

There is also a de-abstraction of mechanisms. The machinery which has been used belongs to a timeless world also close to the object-type idea, creating a stronger impact due to its minimalism and realism, in line with the basic body movement, making it easier to connect. Any technological exaggeration has been rejected. The furniture for the *With drawing room* installation in San Francisco, belonged to the same preference for normative, time less objects. The whole setting is somewhat similar to the interior of a Esprit Nouveau pavillion under the pressure of *another* ideological discourse. The relation between bodies and spaces gains a more explicit violence through this *de-abstraction of the figures.*

Their Theater of action, in its setting, is closer to that of a torture chamber, a prison or an operating room. The spaces are generated through the mechanisms proper to these situations: disection desk, guillotine, cell, gallows, pa nopticon, measurement instruments,criminal identification rooms with height measurement painted on the back wall, front and side pictures of the subject, all of this world proper to the police iconographic universe concerned about classifying and measuring the body, which was taken to its extreme in the phrenological studies. (Michel Carrouges includes in his list of celibate machines[4], Kafka's *Penal Colony* and the bedroom the *Metamorphosis.* D and S include a mechanical bed for the bachelor).

D and S define the body in this extreme situation of confrontation with the systems, that both culture and power structure have imposed upon in: Once this situation bas been identified, subversion, manipulation and destabilization of this constants is possible, thus provoking distinct visions, new combinations, separating it from the rational mechanisms that impose this orderly situation on the body, while making it, much more evident at the same time. These limits between body body and mechanism are altered by way of rotations, disections, reflection and visual decenterings.

The Bride and Bachelor play the passive roles, of subordinates, victims in a game of combinations and spatial manipulations. Meanwhile the juggler of gravity and the eye witness (or the spatial inspector) are more active, decisive, domineering and apparently free, within the new status of machinal relations. In a way, their figure would be the representation or the agent, within the play, of the architects.

The body is somewhere between the body with organs, central and autonomous and, another one without organs, prolonged in a network of new connections with machinal pieces, with other eyes and distorted reflections of its same nature.

Gilles Deleuze and Félix Guatarri present the notions of the body without organs and desiring machines (5 and 6). The body without organs, is egg-shaped: it is crossed by axis, thresholds, latitudes, longitudes, geodesics, by gradients, that mark the becomings and changes that are developed within it.



3.

The body without organs, improductive, inconsumible in itself, is the surface upon which all of the desire production processes are registered. So, that the desiring machines seen to spring out of it in the apparent objective movement that relates them.

The machines are linked to the body without organs, like disjunctive points between which a network of new synthesis weaves gridiron pattern.

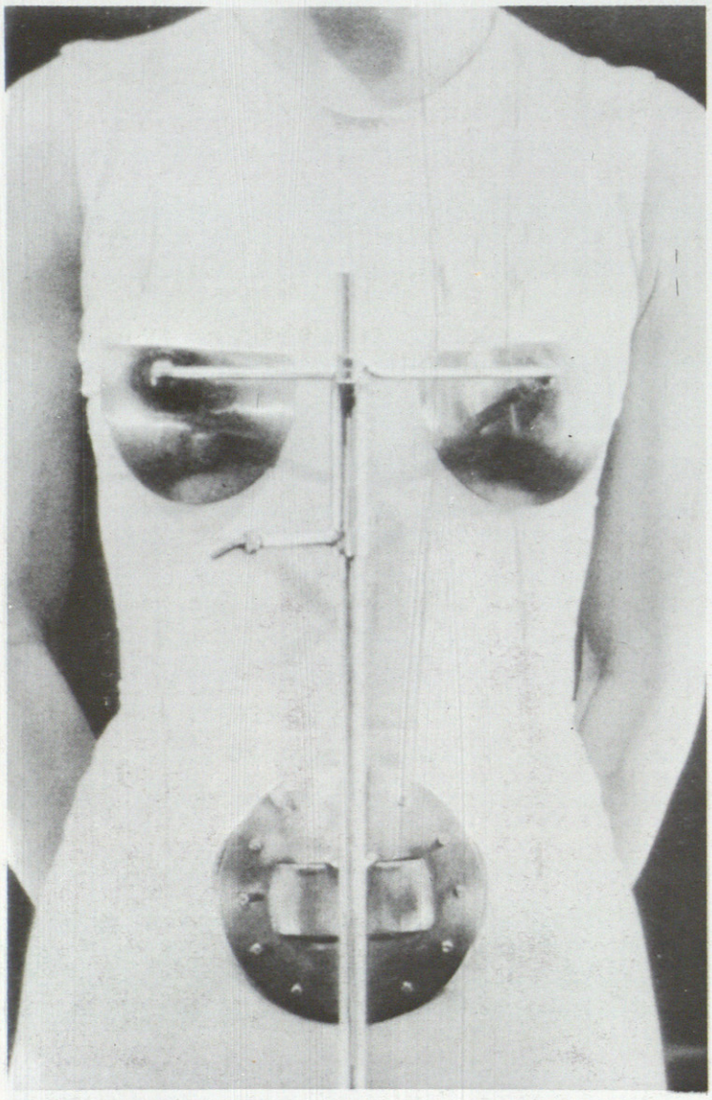
An apparent conflict arises between the desiring machine and the body without organs. Everytime a machine is connected, or produced, or a noise is made, the body without organs can not stand it.

The construction of the body without organs, is practically impossible as there is always something that blocks the intensities or flows, something that dwells in it: *"Something is passing through the channels, with sections that are determined by gates with keepers, bolts, gate-openers and grate lock-keepers. The body is nothing more than a set of valves, chambers, flood gates, containers or comunicating vases, each with its own name, populating a body organs"*. Within this concept of the body, D and S's artifact would clearly constitute an extension of the body itself eliminating its limitations and being totally transformed. There is always tha chance of splitting the body away from this mechanism and, D and S place themselves in this difficult halfway spot between the body with and without organs.

In the initial sketches of the Bachelor an orthopedic — spot— light lightens up his face. As in Caravaggism, a specific part of the body is here focused upon. This partial lighting the rest of the body into an anonymous, faraway zone, excluded from representation and desire: without erection valve, dark and clumsy. Torture and tattooing fall in the same dismembering category. The tortured limb, singled-out from the rest, is linked with another one. The rest of the body, converted into a unsensitive object, in a zero-body, has been expelled, forced into exile.

But the body, still dislocated, delirious or mechanical, re-organized by a combining mania or a cybernetic perversion, subjected to the taunts of exchange and number, Keeps working and emitting signs.

The desiring machines are composed of a set of very different pieces (linked together by an absence of links). We would never find these approximations in any surrealistic object or theatrical epiphanies, but rather in some Dadaist machines or Tinguely's machine. In the latter there is an unhooking as a repetition procedure. A machine starts up several structures simultaneously that it slashes through: the first structure includes at least one element that is not functional in this first structure, but is, in the second one. This game assures a process of de-territorization of the machine and the position of the mechanie, as the most de-territorialized part. D and S's device is, on one hand, close to the Epiphany representation, centered and organized by hierarchy but there is always a safety valve. (For Roland Barthes the sadistic theatrics have been explained as a combinatory fixed in the *tableau vivant)*[8]. The machinery in itself seems to be continuous (with a band), yet its effects are multiple and open.



4. La armadura de la novia.

tica, sometido a los escarnios del intercambio y el número, sigue funcionando emitiendo signos.[7]

Las máquinas deseantes están constituidas por un conjunto de piezas realmente distintas (ligadas por ausencia de lazo). Estas aproximaciones no las encontraríamos en los objetos surrealistas, o en epifanías teatrales. Las encontraríamos más bien en algunas máquinas dadaístas o en las máquinas de Tinguely. En estas últimas existe un desenganche como procedimiento de la recurrencia. Una máquina pone en juego varias estructuras simultáneas que atraviesa; la primera estructura comporta al menos un elemento que no es funcional respecto a ella, pero que lo es tan sólo en la segunda. Este juego asegura el proceso de desterritorialización de la máquina y la posición del mecánico como parte más desterritorializada. El artilugio de D y S está por un lado cercano a las representaciones epifánicas centradas y jerarquizadas pero siempre existe una válvula de escape. (Para Roland Barthes la teatralidad sádica ha sido asimilada a una combinatoria que se fija en el Tableau vivant).[8] La maquinaria en sí misma parece absolutamente continua (con lazo) pero los efectos que conllevan son sin embargo abiertos y múltiples.

Lebel cita imágenes del film de Genet que forman una máquina deseante de la prisión: los detenidos en celdas contiguas, uno de los cuales sopla humo en la boca del otro, por un canuto que pasa por un pequeño agujero del muro, mientras que un vigilante se masturba a la vez que mira. El vigilante es a la vez elemento de antiproducción y pieza mirona de la máquina: El deseo pasa por todas las piezas. Lo cual quiere decir que las máquinas deseantes no están pacificadas: hay en ellas dominaciones y servidumbres, elementos mortíferos, piezas sádicas y piezas masoquistas yuxtapuestas. Algo similar ocurre en el *Rotary Notary and his hot Plate* pero no sólo serían los personajes humanos los agentes de la acción sino que también lo son los artefactos. El espacio en sí deviene desterritorializado. El panel opaco actúa como elemento ocultador, separador, como elemento cortante de guillotina, siendo a veces pasivo y activo, siendo un enmedio entre elemento definidor del espacio y prótesis ligada al cuerpo.

Mise à nu, mis à mort, mise en scene.

Lebel mentions images of Genet's film, that create the desiring machine of prison, the prisoners are in adjoining cells and one of them blows smoke into the other's mouth, through a pipe that goes through a tiny hote in the wall, while the guard is masturbating and watching them at the same time. The guard is an element of anti-productivon as well as a peeping piece of the machine works: the desire passes through all of the pieces. This means that desiring machines are not pacified: there are dominations, subordinations, deadly elements, sadist and masochistic pieces together.

Something similar happens in the *Rotary Notary and his hot Plate,* but both the humans and the artifacts take part in the action. The space in itself becomes deterritorialized. The opaque panel acts as a concealing element, a separator, a cutting edge like a guillotine, sometimes being passive and at others active, halfway between an element that defines space and an artificial limb linked to the body.

Mise à nu, mis à mort, mise en scene.

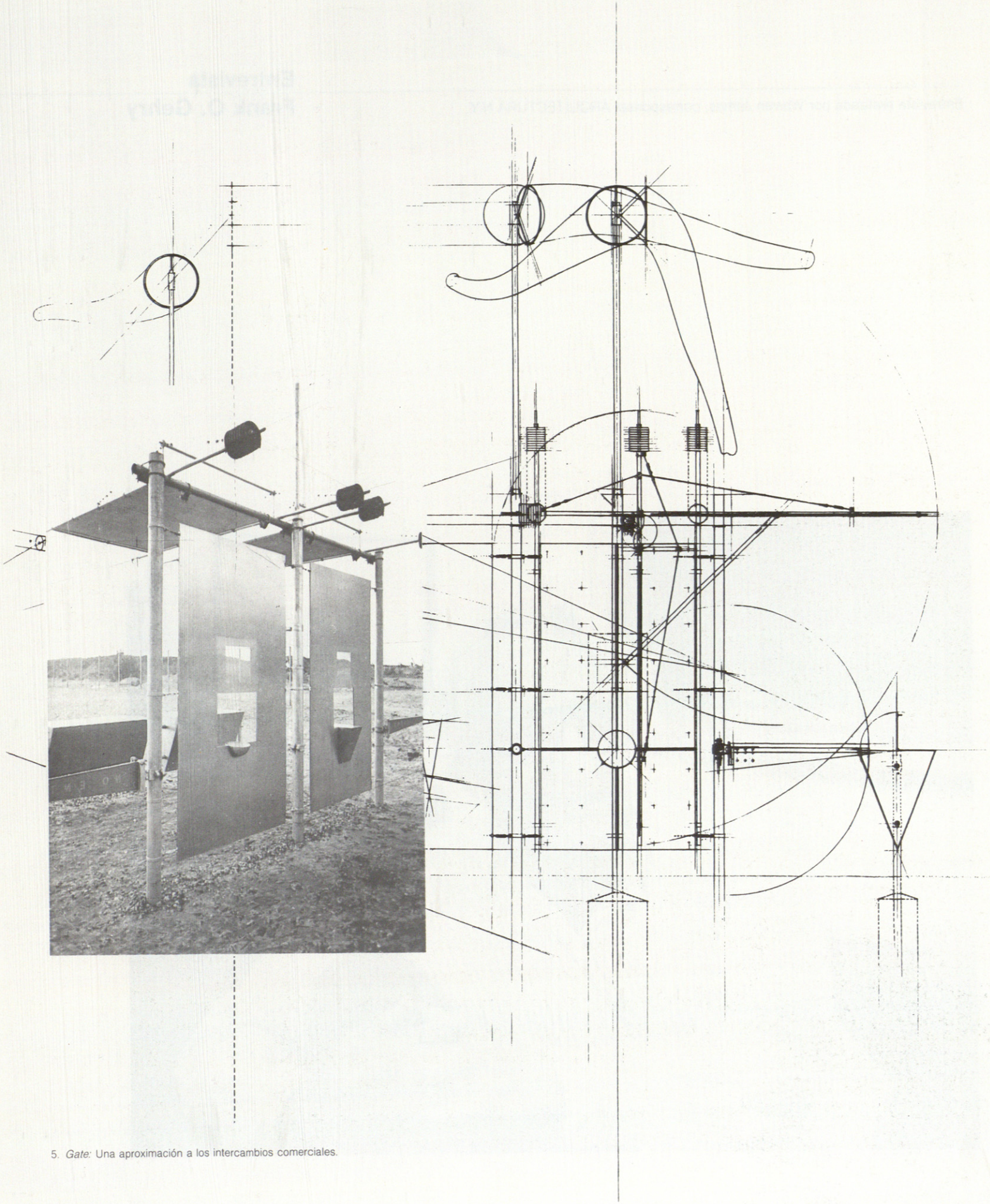
Yago Conde

NOTES

1. Francois Cheng, *Vide et plein, le langage pictorul chinois,* Paris, Seuil 1979.
2. See Patrizia Magli *The Face and the Soul, Zone 4.*
3. Frederick J. Kiesler *Design Correlation. Architectural Record* 81: 5 (May 1937).
4. Michel Carrouges *How to Identify Bachelor Machines. The Bachelor Machines.* Rizzoli, New York.
5. G. Deleuze y F. Guatarri *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie.* Editions de Minuit, Paris 1972.
6. G. Deleuze y F. Guatarri *Mil plateaux.* Editions de Minuit, Paris 1980.
7. Severo Sarduy. *La simulación.* Monte Avila Editores. Caracas.
8. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* Paris, Seuil 1971.

NOTAS

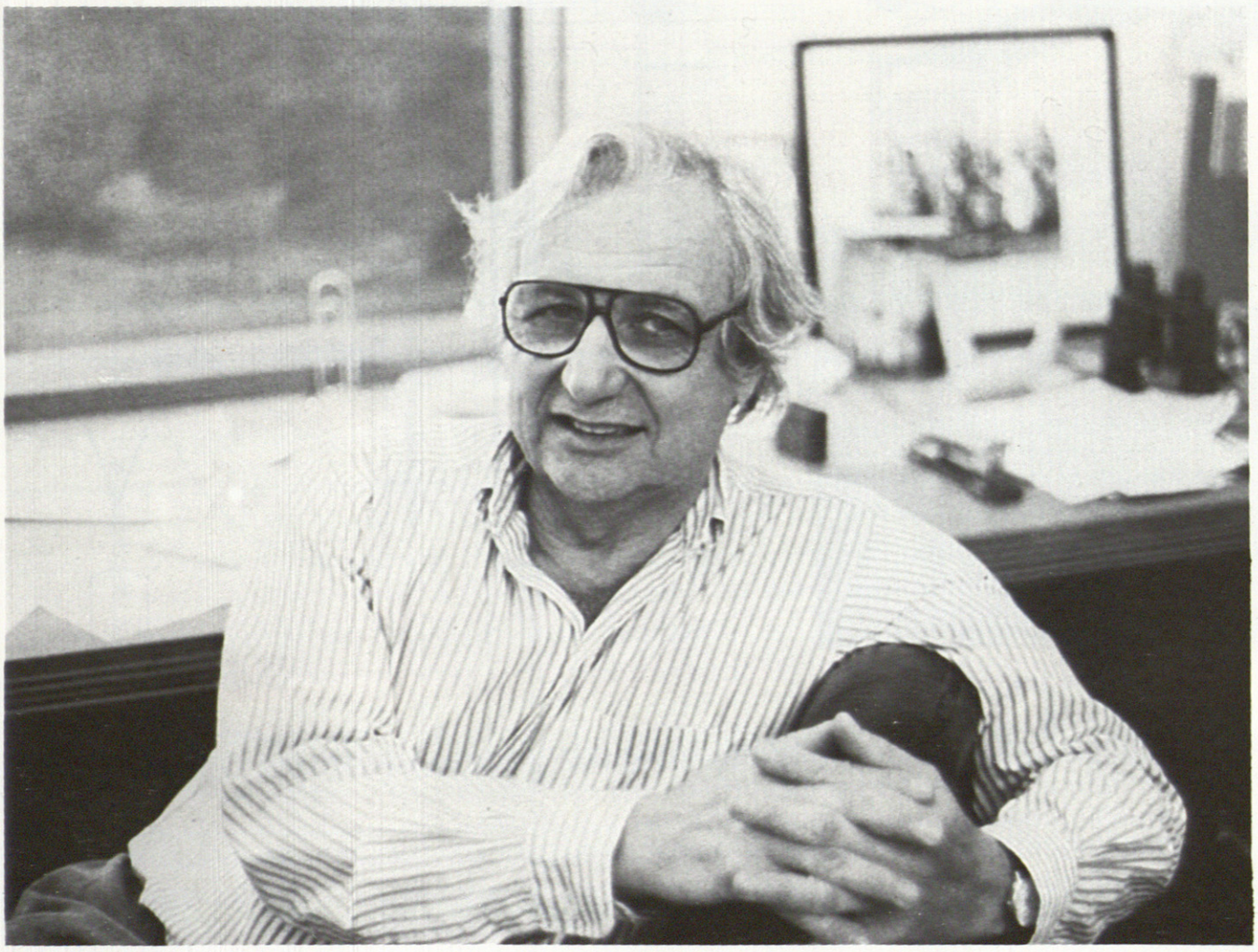
1. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois,* París, Seuil 1979.
2. Ver Patrizia Magli *The Face and the Soul. Zone* 4.
3. Frederick J. Kiesler *Design-Correlation. Architectural Record* 81 : 5 (Mayo 1937).
4. Michel Carrouges *How to Identify Bachelor Machines. The Bachelor Machines.* Rizzoli, Nueva York.
5. G. Deleuze y F. Guatarri *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie.* Editions de Minuit, París, 1972.
6. G. Deleuze y F. Guatarri *Mil plateaux.* Editions de Minuit, París 1980.
7. Severo Sarduy. *La simulación.* Monte Avila Editores, Caracas.
8. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* París. Seuil 1971.



5. *Gate:* Una aproximación a los intercambios comerciales.

Entrevista
Frank O. Gehry

Entrevista realizada por Warren James, corresponsal ARQUITECTURA N.Y.



Arquitectura Me gustaría comentar con usted algunos aspectos destacables sobre su carrera. Lo primero es su biografía, es decir su historia personal. Karen Horney (psicoanalista freudiano) ha definido tres tipos de personalidad que coexisten en usted: agresiva, complaciente e independiente. ¿Se clasificaría usted dentro de una de estas categorías o como una combinación de las tres?

F.O. GEHRY ¡Las tres! Bueno, soy agresivo, ambicioso... yo diría que soy un *luchador callejero*, pero...

Arquitectura ¿El jefe de la pandilla?

F.O. GEHRY No, el jefe de la pandilla no.

Arquitectura ¿No? A mí me parece sin embargo que es evidente.

F.O. GEHRY ¿Es eso cierto? ¿Hay gente que dice eso de mí?

Arquitectura No. Yo lo había interpretado así.

F.O. GEHRY ¿De verdad? No creo que haya nadie que diga eso de mí.

Arquitectura Un tipo duro. No el jefe de la pandilla en el sentido utilizado en las calles de New York.

F.O. GEHRY No, soy mucho más pacífico que todo eso. Sólo lucho para conseguir lo que quiero en mi trabajo. Soy incansable en mi empeño de que las cosas se hagan correctamente, que se construya correctamente y que todos los detalles estén perfectamente logrados. Y he aprendido el modo para conseguirlo. A lo largo de los años he aprendido que uno de los medios más importantes para conseguir la perfección es tratar de ser lo más claro posible, especialmente en cuanto a lo que yo pretendo y explicarlo así al cliente: *"Esto es lo que quiero hacer. Si usted tiene cualquier problema con ello, ahora es el momento de comentarlo"*. Intento que todo esté claro... mis intenciones, mis ideas sobre ellas, mis ideas sobre el proyecto, lo cual es importante en ciertos tipos de obras. Por ejemplo, en un proyecto como Euro-Disney, donde resulta muy extraño que un arquitecto como yo tenga que tratar con Mickey Mouse.

Arquitectura ¿Por qué?

F.O. GEHRY Exige un tipo distinto de arquitectura, una arquitectura de ocio, una arquitectura de sensibilidad pop.

A.: What I would like to do is go over some of the things I came across in your career. First is your biography — your personal history. Because I wanted to ask you point blank, would you say — as Karen Horney [the Post-Freudian psychoanalyst] defines three personality types: aggressive, compliant, and detached — are you any or a combination of those?

F.G.: All three! Well, I am aggressive, ambitious... I'd call it *street fighter* but...

A.: A bully?

F.G.: Not a bully.

A.: No? It seems to me *that* comes up.

F.G.: It does? People *really* say that?

A.: No. That was *my* interpretation.

F.G.: Really? I don't think anybody would say that about me.

A.: Tough Guy. Not bully in the New York City streets sense of bully.

F.G.: No, I am softer than that. No, I just fight for what I want in my work. I am relentless about getting the thing right, and being built right, and getting the details right. And I have learned ways to do that. One major one, over the years, is to become clearer about what I want, like explaining a client, and I explain it in the spirit of *This is what I want to do. If you have any problems with it, now is the time to attack.* So it's a kind of attempt to be clear about everything... my intentions, my feelings about them, my feelings about the project — which comes up a lot in certain kinds of projects. For instance, in a thing like Euro-Disney which is very precarious for an architect like me to get involved with Mickey Mouse.

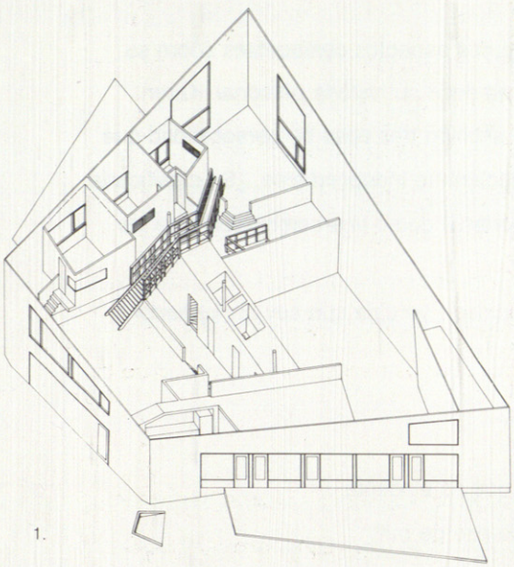
A.: Why is that?

F.G.: It calls for a different kind of architecture — an architecture of entertainment. An architecture of Pop sensibility.

A.: It reminds me of that comment you made of that Shopping Center, Santa Monica Place, that you felt uncomfortable when an environment is supposed to make you want to do things you would not do otherwise, like shopping. Is that parallel?

F.G.: Yeah, it's parallel. So, I think the issues have to be like in Santa Monica Place where I was not able to say that to my client, that I had those feelings. I was a little more brow beaten.

A.: So you were compliant.



1.

1,2. Estudio Ron Davis.



2.

Arquitectura Esto me recuerda un comentario que usted hizo en relación con aquel centro comercial, Santa Mónica Place, en el sentido de que se encontraba incómodo en un entorno que le inducía a hacer cosas que no querría hacer de otra forma, como comprar. ¿Era algo parecido?

F.O. GEHRY Sí, es parecido. Por eso creo que las cosas no deben ser como en Santa Mónica, donde no pude decir al cliente lo que pensaba. El me dominó.

Arquitectura Así que usted fue complaciente.

F.O. GEHRY Sí, fui complaciente. Intentaba contentarles, sin decirles lo que realmente sentía. Ahora cuento a la gente lo que realmente siento. Es más fácil tratar los temas discutiendo. Es más claro, y así ha funcionado mejor.

Arquitectura ¿Me podría citar otros ejemplos dónde ha sido complaciente?

F.O. GEHRY Quizás con mi mujer, con mis hijos.

Arquitectura ¿Con el contexto quizá, algunas veces?

F.O. GEHRY Sí, creo que soy muy tradicional en ese sentido. Trabajo en el contexto, extraigo *pistas* del contexto. Mi trabajo puede parecer extraño a mucha gente en Europa, pero nuestro contexto es esto *(señala una ventana por encima de un aparcamiento).*

Arquitectura ¿Eso es algo propio de California, o realmente sucede igual por todo Estados Unidos?

F.O. GEHRY No, únicamente en las ciudades nuevas que han crecido con el automóvil, o en las áreas periféricas. Por supuesto, los centros de New York o Boston son mejores, porque tienen más densidad. Yo he utilizado tanto un contexto como el otro; trabajo con ellos. Pero lleva su tiempo. No es posible tomar un avión, ir a Madrid y diseñar un edificio. Es necesario sentirlo y tener una cierta sensibilidad. Hay que dejar pasar un cierto tiempo para absorber el ambiente y entrar en él.

Arquitectura Así que Frank Gehry es diferente en Boston y Frank Gehry es diferente en Los Angeles, y Frank Gehry es diferente en Europa.

F.O. GEHRY Hay una diferencia en el producto final, pero no en el enfoque. Quiero decir que existe algo muy tradicional en mi forma de pensar. A lo mejor el observador no considera el resultado final tradicional, pero, desde mi punto

F.G.: I was compliant. I was trying very hard to please them, without telling them what I really felt. Now I do tell the people what I really feel. It's much easier to deal with when you discuss it. There's clarity, and it's been more successful.

A.: Where else would compliance show up?

F.G.: Perhaps between my wife, my kids.

A.: Context, maybe, sometimes?

F.G.: Yeah, I think I'm very traditional in that sense. I work in the context, I take my *clues* from the context. The work would probably look strange to people in Europe because our context is that — [pointing to a window overlooking a parking lot].

A.: Is that strictly California, or is it really the same all over in the United States?

F.G.: No. Strictly new cities that have grown up on the automobile, on the suburbs. Certainly New York's center is better, or Boston's, because they are denser. I have used both contexts, I work *with* that. It takes time. You just can't go to Madrid and design a building. I think you have to feel it. You've got to really be sensitive. There has to be time to absorb and get involved and immerse oneself in it.

A.: So Frank Gehry is different in Boston and Frank Gehry is different in L.A., and Frank Gehry is different in Europe.

F.G.: Different in the final product but not different in the approach. That's what I'm saying; it's very traditional in my head. The product may not be traditional to the observer but in my head it comes from a traditional architect's response to an environment, to politics, to social issues, etc.

A.: And the detached aspect?

F.G.: Well, when I'm focussed on a project and focussed on my work I am detached from people around me sometimes, to the point where I'm not aware of them. You know, if you're focussed, you don't get the vibes of what's going on or what they're thinking. You don't get their thoughts. It takes a little bit of time. You *have to be aware of what they are thinking.*

A.: You think so?

F.G.: Yeah, I mean, I'm talking more family or the people I work with. It's important for me that they feel good about what they're doing and get involved. Sometimes when I'm wandering around here I'm detached. There are people out there I don't know their names. I'm a little bit detached. I would be embarrased about the fact that I don't know somebody's name who has been here for six months. There are some out there I don't. I work with them, I just forget their names. There's a kind of preocupation with self and self-work and all the ego bullshit that detaches you from the reality in my life.

A.: But it doesn't mean you're disconnected.

F.G.: No, I have two or three priorities: my family, my work and *you* [laughing]. I focus; if anybody gets in the way I'm detached.

A.: And the work itself. Is there a detached quality in some work and not others?

F.G.: No. I'm very involved with it to the end —too much, maybe. Even at the end of a job I'm very critical and I pull out all of the old drawings and say *"God, if I had a little more time I could have achieved this"*. Like yesterday I found a

de vista, se trata de la respuesta de un arquitecto tradicional al entorno, a la escena política, a los problemas sociales, etc., etc.

Arquitectura ¿Y qué me dice del aspecto independiente de su personalidad?

F.O. GEHRY Cuando estoy volcado en un proyecto y centrado en mi trabajo, me siento desligado de las personas, de las personas de mi alrededor, incluso hay veces que no me doy cuenta de que están. Si uno se concentra, no se da cuenta de lo que ocurre o lo que están pensando los demás. No se tienen en cuenta sus pensamientos. Es difícil pero es necesario estar atento de lo que piensan los demás.

Arquitectura ¿Piensa usted así?

F.O. GEHRY Sí, me estoy refiriendo más a mi familia o a mis compañeros de trabajo. Es importante que ellos se sientan a gusto con lo que están haciendo y que participen. Hay veces que paseo por aquí y estoy en mi propio mundo. Hay gente que trabaja aquí de la cual no recuerdo ni su nombre.
Soy bastante independiente. Me daría vergüenza admitir que no sé cómo se llama alguien que lleva aquí seis meses. Trabajo con ellos pero, se me olvidan sus nombres. Hay una preocupación con uno mismo y con nuestro propio trabajo y esto separa de la realidad de la vida.

Arquitectura Pero ello no significa que esté desconectado.

F.O. GEHRY No, tengo dos o tres prioridades: mi familia, mi trabajo y usted *(riéndose)*.Yo me concentro en ellas, y si alguien se cruza por medio, no me doy cuenta.

Arquitectura Y en su propia obra. ¿Existe un grado de independencia en algunos trabajos y no en otros?

F.O. GEHRY No. Estoy volcado hasta el final, a lo mejor demasiado. Incluso al final de mi trabajo soy muy crítico, y al ver los planos originales pienso. *"Dios mío, si hubiera tenido un poco más de tiempo, lo podría haber logrado"*. Ayer mismo encontré los dibujos de una casa que estoy haciendo en Brentwood y me di cuenta de que no había logrado la calidad que habría querido. Comencé a razonar, dispuse de tiempo para estudiarlo a fondo y comenté con mis colaboradores que la próxima vez que proyectemos una casa exijan un plazo de tiempo más largo para desarrollarla. Puedo enseñarle los planos, hay un dormitorio en el sótano, al lado de la piscina con estas

drawing of a house I am doing in Brentwood and it was in my sketches and I did not achieve the quality of the line in the building that registered. I started rationalizing, well, I didn't have time to get to it and I said to the people here, you know, next time you do a house you have to really ask for a little more time to consider it a little more because, look — I can show you the drawing. In the house there's a bedroom down at the bottom, at the pool, and it has these forms around it in this shape. It ended up that I lost this quality.

A.: So, the quality of the line...

F.G.: ...the quality of the *idea*. It's like the Matisse cutouts. If you can imagine Matisse as an old man sitting down with a scissors and colored paper and doing that thing, and the authority of those lines. When he did it I thought he was senile. I remember thinking of his...

A.: Old age...

F.G.: But now when you look at them, for me anyway, I think other things. It's like a fine line. It was the years of the visual thing and-eye coordination with the scissors that made these beautiful shapes that were very matter-of-fact and yet eloquent. I think that's the goal, as you hone your ideas and abilities, to be able to translate them more into the building. That's the hardest thing.

A.: It takes time.

F.G.: It takes time. So I go back and agonize about these things. I was very upset yesterday when I found that drawing.

A.: It reminded you of that initial moment.

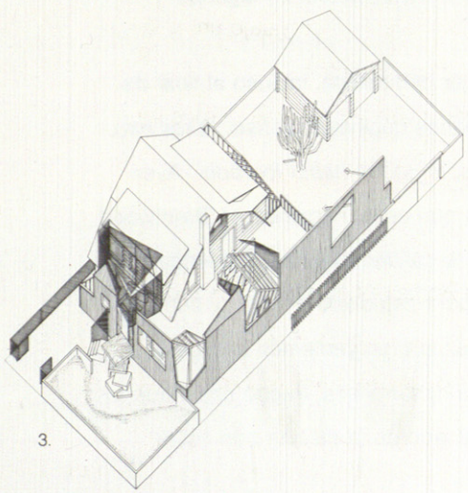
F.G.: Yeah, well, it reminded me that I gave up too soon before it was...

A.: Can you try it again?

F.G.: I will, not on that, but on another building.

A.: Does that happen often? Shapes that were not successful in one you want to try it again.

F.G.: I tend to have a limited repertoire. I think everybody does. There are certain issues.



3.

formas. Al final, me he dado cuenta que no hemos logrado la calidad que quería.

Arquitectura Así que, la calidad de la línea...

F.O. GEHRY La calidad de la *idea* es como los recortables de Matisse. Usted puede imaginar a Matisse como un señor mayor con unas tijeras y unas cartulinas haciendo aquello con una gran autoridad. Cuando lo hizo pensé que era algo senil. Recuerdo haber pensado en su...

Arquitectura Vejez...

F.O. GEHRY Pero ahora cuando los contemplo, veo otras cosas. Es algo así como una línea muy fina. Era la época de la preocupación visual y la coordinación entre la mano y el ojo con las tijeras hizo posible esas formas bellas y elocuentes. Y pienso que ése es el objetivo. Mejorar las ideas y habilidades, ser capaz de trasladarlas al edificio. Eso es lo más difícil.

Arquitectura Y eso lleva su tiempo.

F.O. GEHRY Lleva su tiempo. Así que reflexiono y lo paso mal con estas cosas. Ayer me disgusté cuando vi estos planos.

Arquitectura Le recordaba aquel momento inicial.

F.O. GEHRY Pues sí, me recordaba que había abandonado demasiado pronto antes de...

Arquitectura ¿Puede usted intentarlo otra vez?

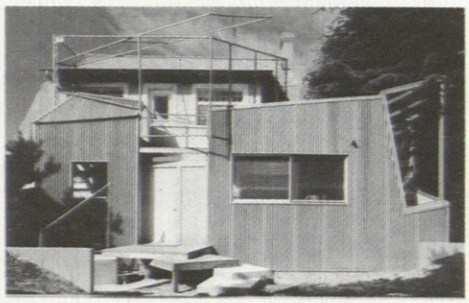
F.O. GEHRY Sí, pero ya no en aquel edificio sino en otro.

Arquitectura ¿Ocurre esto frecuentemente? ¿Intenta incorporar formas en otros proyectos que no pudo utilizar donde quería?

F.O. GEHRY Sí, en cierto sentido tengo un repertorio limitado. Creo que a todo el mundo le sucede. Hay ciertos temas...

Arquitectura Un repertorio de...

F.O. GEHRY De ideas que uno va llevando al límite cada vez un poco más. Si uno mira los dibujos, todos empiezan con los mismos principios. Uno de los motivos por los cuales Robert Stern me llama a veces *clásico* es porque ha visto esos dibujos. ¿Ve usted aquellos? *(señala unos dibujos de la Biblioteca Goldwyn colgados en la pared)*. ¿Ve las columnas? Es el inicio de la Casa



4.

3,4. Casa Gehry. Santa Mónica, California. 1977-78.

A.: A repertoire of...

F.G.: Of ideas. You push them a little further and a little further each time. So if you look at the drawings, they all start with similar notions. One of the reasons Robert Stern calls me a Classicist sometimes is he sees those drawings. See those over there? [pointing to his sketches of the Goldwyn Library on the wall]. See the columns? That's the beginning of the Wosk House. And I start a lot — look at those drawings [pointing again to the same drawings] — a lot of them have columns. And the one that I showed you had columns. I do start a lot of projects in a very classical way, with symmetrical columns.

A.: If fact, in that building, the Goldwyn Library, you began to speak about a symmetrical plan, and shape it more classically but you finally started breaking away from symmetry.

F.G.: The Goldwyn Library happened at a time when I actually met Robert Stern and Stanley Tigerman in Washington, D.C. and we went to see Paul Cret's building.

A.: The Pan American Union Building of 1907?

F.G.: Yes, I'd seen it before but I saw it again in a different ways as I was struggling with this problem of symmetry.

A.: Why is that a problem?

F.G.: It's not a problem. It's just something that I don't necessarily go to. I play off it. In my earlier years I was quite taken with symmetry. I used to make everything symmetrical. I just got bored with it. I didn't think the world was like that. I suggests a certain order that doesn't exist anymore.

A.: That brings your idea of architecture as a reflection of culture.

F.G.: Yeah, absolutely.

A.: So architecture itself shouldn't be anymore a universal language that can be spoken in many places.

Wosk. Y empiezo así muy a menudo... mire aquellos (apunta otra vez a los mismos dibujos)... La mayoría tienen columnas. Y la que le enseñé tenía columnas. Comienzo muchos proyectos de una forma muy clásica con columnas simétricas.

Arquitectura De hecho, en la Biblioteca Goldwyn, usted comenzó por una planta simétrica, con un esquema muy clásico pero, al final decidió descomponer esa simetría.

F.O. GEHRY La Biblioteca Goldwyn coincidió con mi encuentro con Robert Stern y Stanley Tigerman en Washington en nuestra visita al edificio de Paul Cret.

Arquitectura ¿El edificio de la Unión Panamericana de 1907?

F.O. GEHRY Sí, yo ya lo había visitado antes, pero lo vi de una forma distinta en el momento en que tuve que enfrentarme con este problema de la simetría.

Arquitectura ¿Por qué es un problema?

F.O. GEHRY No, no es un problema, sencillamente es algo que no utilizo con asiduidad. Juego con ella. Cuando era más joven estaba interesado en la simetría. Hacía todo simétrico. Pero luego me aburrí. Me di cuenta que el mundo no es así. La simetría nos sugiere un orden que ya no existe.

Arquitectura Esto confirma su idea de que la arquitectura es un reflejo de la cultura.

F.O. GEHRY Sí, absolutamente.

Arquitectura Así que la arquitectura en sí misma no debería ser un lenguaje universal susceptible de ser utilizado en muchos lugares distintos.

F.O. GEHRY Bueno, yo no creo que deba ni deje de ser nada. Pienso que eso es un problema.

Arquitectura Pero algo ha sido.

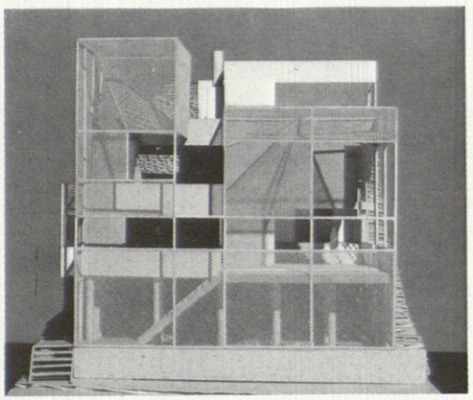
F.O. GEHRY Bien... ¿Dónde?

Arquitectura En los edificios clásicos desde Madrid a Roma, a Leningrado. Desde Los Angeles a New York.

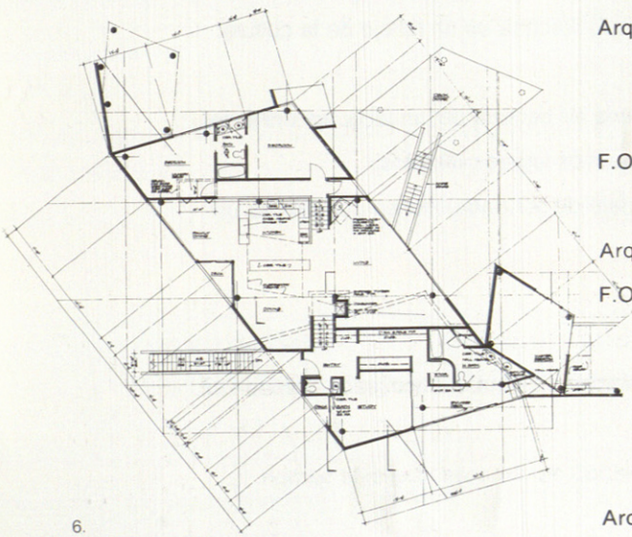
F.O. GEHRY Sí, pero también se estaban haciendo otras cosas al mismo tiempo.

Arquitectura Sí.

5,6. Casa Ghunter, 1978.
Encinal Bluffs, California.



5.



6.

F.O. GEHRY Aquellos eran únicamente grandes edificios, es decir edificios públicos.

Arquitectura ¿Y el edificio de Paul Cret inició algo?

F.O. GEHRY No, pero me ayudó a resolver la Biblioteca Goldwyn.

Arquitectura Volvamos al aspecto personal en el que estoy interesado... hemos hablado del tipo duro, del agresivo y del complaciente... También me gustaría preguntarle sobre el bricolaje. De niño pasó mucho tiempo en una ferretería.

F.O. GEHRY Ah, mis días en la ferretería...

Arquitectura Clavos, destornilladores, materiales de construcción, herramientas para jugar.

F.O. GEHRY Me encantaba. Lo hacía mucho de niño. Ya no lo hago tanto. Juego en mi trabajo y siento la misma sensación que con el bricolaje. Es como un gato que juega con las cosas. Y entonces de repente digo *"de acuerdo, hagamos eso"* (ríe).

Arquitectura Entonces usted vuelve y lo retoca una y otra vez.

F.O. GEHRY Sí, lo mejoro y lo mejoro. Me gusta repetir los dibujos sin fin.

Arquitectura Pero, no terminaría nunca. Lo que pregunto es, ¿cuándo cree usted que está bien? ¿Cuándo piensa usted *"no es de esta manera sino de esta otra"?*

F.O. GEHRY Bien, lo que me hace detenerme en un cierto punto es... En realidad hay una serie de reglas, mías propias.

Arquitectura ¿Las tiene en la cabeza?

F.O. GEHRY Sí las tengo ahí, puedo contarle alguna de ellas. Por ejemplo, un edificio en el que estamos trabajando ahora es de oficinas. Es la parte posterior de un bloque de viviendas muy modesto, para los directores de Disneylandia en Anaheim, California. Así que, la puerta principal *es* Disneylandia algo así...

Arquitectura El taller de las herramientas.

F.G.: Well I don't think it *ever* should be or shouldn't be anything. I have a problem with that.

A.: It has been, though.

F.G.: Well... where?

A.: In classical buildings from Madrid to Rome, to Leningrad. From Los Angeles to New York.

F.G.: Yeah, but other things were being done at the same time.

A.: Yes.

F.G.: Those were just the big buildings, sort of public buildings.

A.: And Paul Cret's building ignited something?

F.G.: No. It helped me solve the Goldwyn Library.

A.: Now, in the personal quest that I'n interested in... we talked about the tough guy, the aggressive and the compliant... *Bricolage* is the other aspect I would like to ask you about. Hardware from your childhood background.

F.G.: Ah, my hardware store days...

A.: Nails, screwdrivers, construction materials, tools and above all *tinkering.*

F.G.: I loved that. I did that a lot when I was a boy. I don't do that now, I don't tinker. I tinker in the work but it's the same feeling of tinkering as that with the *Bricolage* in my work. It's like a cat would toy with things. And then all of a sudden, I'll say *All right, let's do that* [laughing].

A.: Then you'd go back and tinker again, and again, and again.

F.G.: Yeah, then I'd get refined and refined and refined. I like to draw drawings endlessly.

A.: Would it ever stop. What I'm asking is, when do you think it's right? When do you think *instead of that, it's that?*

F.G.: Well, the things that make me decide at a point are... There's a whole lot of rules that are mine.

A.: Are they internalized?

F.G.: Yeah, they're internalized, but I can tell you some of them. For instance, a building we're doing that I'm working on today is an office building. It's a back of the house building. It's in a building that has to be very modest. It's an office building for the people who manage Disneyland in Anaheim, California. So obviously, the front door is Disneyland and this is like...

A.: A toolshed.

F.G.: Yeah. In the back. But it happens to be on a prominent freeway and they've been asking to have it say Disney but I've gotten some information from the client that I feel is important right now. So the major rule for the building is how minimal can it be. How simple can it be and still accomplish, still have the feeling, still make a presence, still have a spirit, still be somewhat eccentric.

A.: Like shedding clothes?

F.O. GEHRY Sí, en la parte de atrás. Lo cierto es que da a una importante autopista y me han pedido un letrero que ponga Disney, pero también conozco las intenciones del cliente lo que creo que es importante. Así, lo fundamental del edificio es que tiene que ser algo *mínimo*... ¿Cómo puede ser sencillo y aún así producir un sentimiento, una presencia, tener un espíritu y ser algo excéntrico.

Arquitectura ¿Algo así como quitarse la ropa?

F.O. GEHRY Pero es necesario ser claro, es necesario no ser demasiado serio. Eso es lo que me preocupa. Tiene que funcionar y no quiero gastar dinero en un montón de trivialidades. Debe ser sólido y fuerte. Hay algunos aspectos decorativos, no todo es pureza como en Mies van der Rohe, o como en el Pato Donald. Existe un punto de equilibrio que tengo que conseguir. Es un edificio grande, mide 300 metros de frente y tiene cuatro plantas. Es un edificio de autopista. Lo proyecté al principio con unos 150 metros de frente y varias plantas. Después lo hice más largo. Me di cuenta que funcionaba mejor desde un punto de vista programático. Se podría decorar la fachada. Podría ser un *decorated shed.* Podría tener columnas y retranqueos.

Arquitectura ¿Podría ser como una valla publicitaria de Venturi?

F.O. GEHRY Podría ser una valla modular... podría ser un montón de cosas. Las he descartado porque no encajan en mis juegos.

Arquitectura ¿Juegos?

F.O. GEHRY Llámelo como quiera. Estoy interesado en crear una superficie con su propio interés y en las formas esculturales y la relación con el parque. Así que deseché todas esas ideas de decoración circense e impuse la lógica del trazado de los huecos. Comenzar por una trama y romperla. Por ejemplo, comencé por un esquema de huecos rígido, vertical, Aldo Rossi, etcétera.

Arquitectura Los pequeños huecos de ventanas.



7.

F.G.: But its got to be clear, its got to not take itself too seriously. That is what I worry about. Its got to function and I don't want to spend money on a lot of trivia. I want to make the moves solid, strong and wherever necessary. There are some decorative moves — they're not all purity like Mies van der Rohe, or like Donald Duck. There's a level of that that I'll allow — not too much, not too little. So there's a kind of a point in here that I monitor. I won't allow it to go into certain... for instance, it's big, it's 900 foot long, 4 story facade. It's a freeway building. I stretched it out to 400, 500 feet, several stories. I made it longer. I found it worked better programmatically. One could decorate the facade. It could become a decorated shed. It could have columns and recesses.

A.: Could it be like a Venturi billboard?

F.G.: It could be a billboard modular... it could be a lot of things. I discarded those because that doesn't fit my games.

A.: Games?

F.G.: Whatever you call it. I'm more interested in creating a surface that's interesting in itself and the sculptural forms and the relationship to the park. So I eliminated any of those circus decoration ideas and I would follow the logic of the window pattern, take opportunities to disconnect with the patterns. I would start with the pattern and break it, if it... you'd have to understand the process of the columns. For instance, I start a window pattern that's straight, vertical, Aldo Rossi, etc.

A.: The punched hole windows.

F.G.: Yeah. Then at the top, since the facade is four stories and I don't want any modulation in the wall, I don't want a break, I don't want a break in the bottom, nor a break at the top. Like a ribbon.

A.: No basement?

F.G.: But yet I want a basement.

A.: You do?

F.G.: So I moved the windows upstairs and made them slightly larger and pushed them over off the grid and then I would keep looking at it and I'd take windows downstairs and I'd push them forward. I'd think *Well this thing looks like a big prow moving along the freeway* so it gives it some movement along the freeway.

A.: Is it like when you have a stereo turntable and there's little dots that move at different frequencies and they start moving back and forth, determined by their speed, except in this case you are moving on the freeway, and the building is stationary?

F.G.: Maybe. I don't know. So then when I get that I liked those patterns. And then I discovered that I'd now moved windows off to column lines and so when I get to the bottom floor I now have a column right in the middle of the window which is unacceptable. I mean, it's acceptable, I could do it. The client would accept it. But it's stupid. So I then

F.O. GEHRY Sí, en la parte superior, al tener la fachada cuatro plantas y no querer ninguna modulación en el muro decidí no fragmentarlo, al igual que en la parte inferior. Como si fuera una cinta.

Arquitectura ¿Sin sótano?

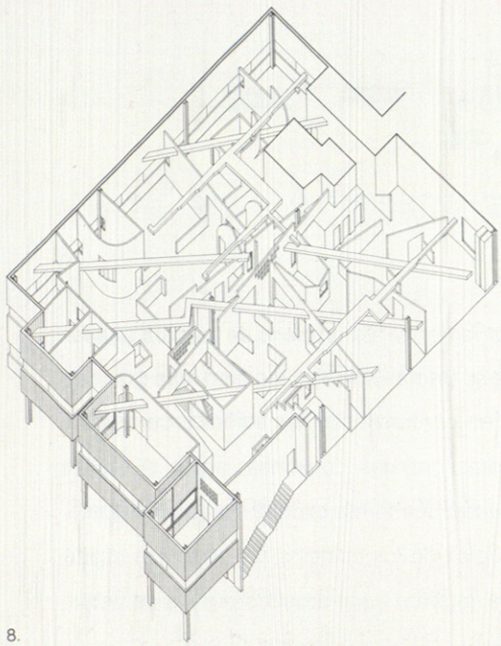
F.O. GEHRY Yo sí quería que tuviera un sótano, así que moví las ventanas hacia arriba y las hice más grandes y después las desplacé a un lado. Me quedé mirándolo y decidí volver a bajar las ventanas. Pensé: *"esto parece una gran proa moviéndose por la autopista"*, que expresaba la idea de movimiento a lo largo de la misma.

Arquitectura ¿Es como en un tocadiscos estereofónico donde pequeños puntos se mueven en distintas frecuencias y empiezan a desplazarse de uno a otro lado, en función de su velocidad, sólo que en este caso el movimiento se produce desde la autopista y el edificio está fijo?

FRANK O. GEHRY Quizá. No lo sé. En ese punto me empezaron a convencer los dibujos. Entonces descubrí que había desplazado las ventanas de tal forma que coincidían con los ejed de los soportes y que en la planta baja aparecía una columna en medio de una ventana, lo que es inaceptable. Quiero decir, es aceptable, lo podría hacer. El cliente lo aceptaría. Pero es estúpido. Entonces actúo lógicamente y recorto la ventana de modo que finalmente la trama original se rompe, y se produce una tensión por esto. Es un proceso lógico y así actúo muy a menudo. Entonces entra usted y tira la taza del café encima del papel y se pone marrón. Y quizá yo podría continuar a partir de ahí.

Arquitectura Bueno, siempre hay accidentes.

F.O. GEHRY No, pero podía convertirse en algo a utilizar si me parece bien, no estoy hablando del accidente, estoy hablando de la aparición de nuevos elementos en el proceso, como la columna. En el Museo Contemporáneo Temporal, por ejemplo había un presupuesto muy reducido, pero teníamos

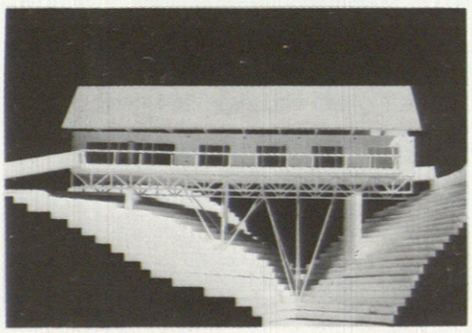


8.

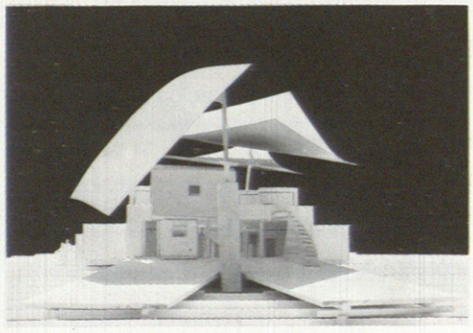
7,8. Mid-Atlantic Toyota, 1978.
Glen Burnie, Maryland.

9,10. Camp Good Times, 1984-85.
Santa Mónica Mountains, California.
Edificios de dormitorios y de enfermería.

9.



10.



que proteger las columnas contra el fuego. Las normas exigían que se protegiera hasta una altura mínima de cinco metros. Bien, al principio me pareció correcto pero pensé que sería posible cambiarlo. Así que decidí subir la protección hasta la junta entre la columna y la viga. Pero entonces aparecen otros problemas en ese punto para que funcione y se hace necesario utilizar otros materiales a lo largo de las vigas que no hacían ninguna falta. Así que, por fin, decidí dejarla a 5 metros y seguí la lógica de la norma, que es arbitraria. Es arbitraria respecto a la forma. Pero producía la expresión más fuerte. De algún modo todos lo sabían, lo entendían así. ¿Sabe lo que quiero decir? Siguiendo una cierta lógica...

Arquitectura Pero colocar la protección contra el fuego hasta los cinco metros fue únicamente una interpretación literal del código... no se inventó nada.

F.O. GEHRY Pero al final quedó bien. Yo me decía *esto ha sido lo mejor que he hecho.*

Arquitectura Así que la relación entre la altura y el espacio funcionó al final.

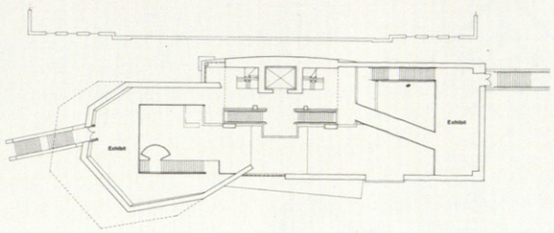
F.O. GEHRY Finalmente lo acepté y pensé *esta es mejor que cualquiera de las otras alternativas.* Y es realmente lo lógico. En Euro-Disney, los edificios son para entretenimiento, restaurantes y tiendas. Lo lógico es seguir el esquema de un centro comercial muy sencillo. Un edificio longitudinal de muy pocos elementos como un centro lineal no acristalado, sino abierto. Esto es lo que estaba previsto en el presupuesto y era lo lógico. Ya que no quería tematizar los edificios como hizo Michael Graves con su hotel, porque no es mi manera de trabajar, proyecté los edificios con formas muy simples, edificios corrientes, sin extravagancias. Ellos quieren que ese edificio atraiga a la gente que sale de Disneylandia por la noche. Sacarán el último duro de esta gente y dirán, *"entrad, entrad".*

Arquitectura Un imán.

F.O. GEHRY Van a los restaurantes, quieren que haya un rodeo y cosas así. Un rodeo americano en Francia debe ser muy interesante. Así que hice una trama

11. Centro de Arte Contemporáneo. 1984. Nimes, Francia.

12,13,14,15. California Aerospace Museum, 1982-84. Los Angeles, California.



12.

follow the logic and cut that window smaller where the column is. So now I've got a pattern that's broken and there's some tension in that because the pattern is broken. That followed the logic of the process, and I do that a lot. So you came in and spilled a cup of coffee over this paper and it turned it brown. Then I might go with that.

A.: Well, accidents *do* happen.

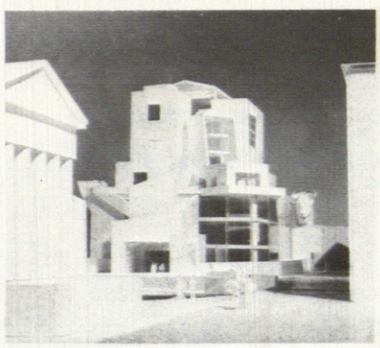
F.G.: No, but I might use it if it looks right, I'm not talking about accidents, I'm talking about more in the process, like the column. At the Temporary Contemporary Museum, for instance, we didn't have a lot of money to do anything, but we had to fire-proof the columns. The building code said the columns had to be fire proofed to 15 feet. Well, at first I looked at that and I was fine, except I still tried to change it. So then you start taking the column, you take the fire proofing up higher to where the joint of the column and the beam is. And then you find you have to do all kinds of things at that connection to make the thing work and then pretty soon you're doing some fire proofing along with beaming and it's all unnecessary. Finally, I chopped and followed the logic of the code, which is arbitrary anyway. It's arbitrary in terms of form. And it was the strongest expression. Somehow everybody knew it. Somehow people understood it. You know what I'm saying? If you follow a certain logic...

A.: But taking the fire proofing to 15 feet was a literal interpretation of the fire code... nothing was invented.

F.G.: But finally it looked good. I found myself saying *that was the best thing I did.*

A.: Oh I see. So that the proportion of that height to the space finally worked.

F.G.: I finally accepted it and said *That's better than any other alternatives.* And it's really the logic of the thing. In Euro-Disney, the buildings are entertainment buildings, restaurants and shops.



11.

luminosa para que esté iluminado por la noche. Es un plano de luz para pasear por debajo. Diseñé los soportes de esa trama luminosa, las hice más grandes con su propio valor arquitectónico, en contraste con los edificios corrientes. De repente la excentricidad de estas grandes columnas, como si fueran protuberancias en los edificios, provocó una forma excéntrica que me gustó. La lógica de la trama de luces, la lógica de los edificios sencillos y la lógica estúpida de los centros comerciales llegaron a ser arquitectura. Ya ve usted, yo sigo esta lógica.

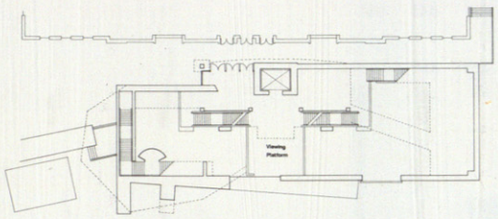
Arquitectura Es obvio que todo lo que usted hace es por intuición, porque solamente usted lo puede hacer así.

F.O. GEHRY Yo no hago nada, usted también lo podría hacer (riéndose). Me resulta interesante poder explicarlo a un cliente en estos términos y que lo comprendan y lo acepten. Mientras si llegara y colocara estas protuberancias extrañas en los edificios, diciendo que querría hacer el edificio así, no tendría ningún sentido. De este modo encuentro la lógica en todo lo que hago. No es por casualidad, más bien se trata de percibir lo que ocurre alrededor. Pero hay que interpretarlo y hacerlo personalmente. Ahí comienza el arte.

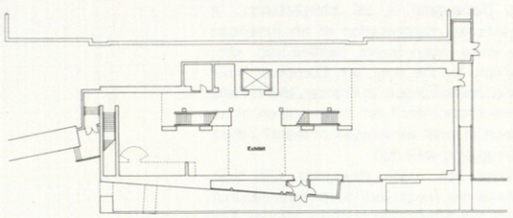
Arquitectura Y usted es el único que lo puede hacer.

F.O. GEHRY Pues, no lo sé.

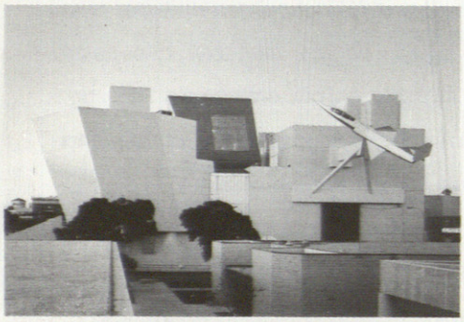
Arquitectura Hay dos aspectos a destacar. El primero es que encuentro sorprendente cuando no peligroso —a lo mejor esto es lo que le asusta a usted en relación con Euro-Disney— que Disneylandia es una interpretación... una exageración de una idea americana. Es decir, la calle Mayor, las atracciones, los castillos, etc., castillos que por cierto son europeos. Ahora, lo estamos exportando a Europa, a Francia, y ¿qué es lo que vamos a enseñarles en París?, ¿una interpretación de lo que pensábamos de ellos? Creo que es algo sobre lo que meditar.



13.



14.



15.

The logic is to follow a very simple shopping center. You know, a long building. Very few pieces. Like a strip center — not with glass, just an outdoor space. That was the budget and that was the logic. Since I didn't want to thematize the buildings like Michael Graves did with his Hotel, because that's not the way I work, I made the buildings very simple shapes, no nonsense ordinary buildings. They want this building, at night, when people come out of Disneyland on their way home, to be attracted to it. They'll squeeze the last buck out of these people and say *Come on in, come on in.*

A.: A beacon.

F.G.: They go to the restaurants, they're programming a rodeo and things like that. An American rodeo in France should be pretty interesting. So I made a light grid on posts over the thing that at night lights up. You've got a plane of light and you walk under it. I slowly made the columns to hold the light grids. I made them bigger and they became architectural and collided them with the ordinary buildings. So all of a sudden the eccentricity of these big columns, like bumps on the buildings, made the buildings kind of an eccentric form that I liked. So, the logic of the light grid, the logic of the simple buildings, the dumb logic of the shopping center became architecture. You see, I follow this logic.

A.: This is obviously very intuitive, because only *you* can do that.

F.G.: I'n not doing anything. *You* too could do it [laughing]. It's intersting to me that you can explain that in those terms to a client and they'll understand and accept it. Whereas, if I came in and made those funny bumps on the buildings and said I want to do the building with these bumps it wouldn't make sense. So, in everything I do I find the logic. It's *not* serendipitous. It's more like understanding what's going on. But it's interpreted and I make the interpretations of the problem myself so that's where the art comes in.

F.O. GEHRY Realmente tiene razón. Afortunadamente mi proyecto no entra en esos temas. Creo que los hoteles que están haciendo Michael Graves y Robert Stern sí que entran en ese área. No creo que yo pudiera hacer aquellos hoteles. Creo que ahí está mi límite, que es el mismo límite que no me dejaría decorar los platos para Swid-Powell. No puedo hacerlo y lo he intentado. Me cae bien Nan Swid (socio de Swid-Powell, el fabricante de productos para el hogar). Quería decorarlos. He dibujado más platos que todos los arquitectos juntos y no me sale. Sencillamente no puedo.

Arquitectura Quiere decir que no puede pensar en dos dimensiones solamente.

F.O. GEHRY No lo puedo hacer, y ella no lo comprende y creo que está disgustada conmigo. Si yo tuviese que hacer los hoteles que está haciendo Robert Stern, fracasaría. No podría. Ya me ofrecieron un trabajo así y lo rechacé. Hay que saber quién eres en relación a un trabajo. Ahora con este trabajo estoy muy contento y está en Euro-Disney, aunque no forma parte del Parque. Al principio lo iba a rechazar, preguntando, *"¿por qué relacionarme con esta gente?"*.Después me pidieron que trabajara con Claes-Oldenburg (el escultor americano y amigo de Gehry). Hablé con Claes pero no quiso saber nada. Me pareció inaceptable su actitud. Podía entender sus razones pero no me pareció bien porque eso significaba rechazar a personas que me caen bien. Michael Eisner (consejero delegado de Disney) es una persona brillante... un hombre de negocios, tiene muy buenos instintos... me cae bien. Me cae muy bien, rechazar así a alguien es como decirlo: *"yo estoy por encima de estas cosas"*.

Arquitectura Espero que no lo haya considerado así.

F.O. GEHRY No, no. Rechacé el hotel con una explicación muy clara. Pude decir muy claramente que no podía hacerlo, no me sentía capaz de hacerlo, aunque lo intenté. Siempre creo que es importante, si tengo tiempo y si puedo arreglar mi agenda, aceptar los proyectos y no decir, *No, yo soy demasiado*

A.: And only you can do that.

F.G.: Well, I don't know.

A.: There are two things in there. One is that I find it amusing, if not frightening, maybe this is what scares you about Disney, is that here we are, America's Disneyland is an interpretation... a condensation, an exaggeration of an American idea. You know, Main Street, castles, etc., etc., castles which, by the way, are European. Now we're taking this to Europe, to France, and in Paris what do we show them? An interpretation of an interpretation of what *we* thought of them? I think they are struggling with that.

F.G.: They are *really* struggling with that. Fortunately for me, my project doesn't get into that area. I think the hotels that Michael Graves and Robert Stern are doing do get into that area and I don't think I could do those hotels. I think that's my limitation. The same limitation that wouldn't allow me to decorate the plates for Swid-Powell. I can't do it. I've tried. I like Nan Swid [co-owner of Swid-Powell, the household products manufacturer]. I wanted to decorate the goddamn plates. I've drawn more plates than any of the other architects put together and I can't do it. I just can't.

A.: You mean, think only two dimensionally.

F.G.: I can't make it. And she doesn't understand and she is probably angry with me. I think if I was doing the hotels that Robert Stern was doing I would fail. I would not be able to. And they offered me to do one and I turned it down. So it's somehow knowing who you are in relation to a job. Now, this one I'm very happy with and it's in Euro-Disney, although not part of it. At first I was going to turn down the job on the basis of *Why do I want to get involved with these guys?* And they asked me to work with Claes Oldenburg [the American sculptor and a friend of Gehry]. And they said *Bring Claes in.* I talked to Claes and he wouldn't get near it. I felt that attitude was also unacceptable to me. I could understand Claes' feelings, but it was not acceptable to me because it was saying *no* to people that I like, Michael Eisner [Chief Executive Officer of Disney] — who is a brilliant guy... a businessman, has good instincts... I like him. I like him a lot. To turn somebody down is kind of like saying *I'm above that.*

A.: I hope he didn't take it that way.

F.G.: No, no. I turned down the hotel because I was explicit. I could say exactly I couldn't do it — I wouldn't be able to do it. But this building I tried. I always feel it's important, if I have the time and I can fix my schedule, to accept a project and not say *No I'm better than doing housing for the aged. I can't be bothered with a gas station.* For me it's like saying *I can't be bothered with this trivia.* I couldn't do that, that is not my style. So it was more like a challenge. Could I work within their criteria and accomplish something that I would be proud of? I wasn't going to create something that I wasn't proud of.

A.: There's nothing you have created that you were *not* proud of.

F.G.: Oh yes, the Santa Monica Place — I could have easily missed the opportunity.

A.: Now what if we jump to the seminal Winton Guest House of 1986, and how you felt sitting there with Philip Johnson in the garden.

F.G.: Well, when they hired me — when they asked me if I would do it, before I accepted, I called Philip Johnson. We are good friends. I told him I'd been asked to do the guest house for the Winton's, and he said, *Oh yes, they asked me to do it. I turned it down. I don't have the time.* He said to me *No problem. You have carte blanche.* So I called them and accepted the job and I went to the site. I accepted the job without seeing it because I knew



16.

bueno para hacer casas para la tercera edad. No me pueden molestar para hacer una gasolinera. Es como si dijera, *no me molesten con estas pequeñeces.* No lo podría hacer, no es mi estilo. Así que era como un desafío. ¿Podría trabajar dentro de su criterio y lograr algo de lo cual sentirme contento? No iba a crear algo de lo cual no me sintiera orgulloso.

Arquitectura No hay nada que usted haya creado de lo cual no esté contento.

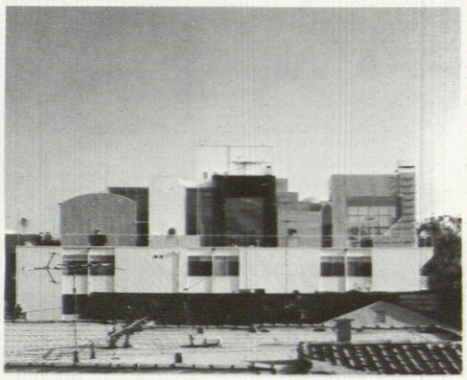
F.O. GEHRY Ah sí, el Santa Mónica Place. Podría haberlo dejado fácilmente.

Arquitectura Ahora, ¿qué le parece que le comentemos algo de la reunión del Winton Guest House en 1986, cuando se encontraba con Philip Johnson en el jardín?

F.O. GEHRY Bueno, cuando me contrataron, es decir, cuando me ofrecieron el proyecto y antes de aceptarlo, llamé a Philip Johnson. Somos buenos amigos. Le dije que me habían ofrecido la casa de huéspedes de los Winton, y él me dijo, *"oh, sí, también me lo han pedido a mí y lo rechacé porque no tengo tiempo. Tienes carta blanca. No hay ningún problema".* Por lo tanto les llamé y acepté el encargo y fui al lugar. Acepté el encargo sin verlo porque sabía lo que iba a ser, pues había visto fotos de la casa y del trabajo de Philip. Además sabía que los Winton son miembros del Consejo del Centro de Arte Walker en Minneapolis con Milgred Friedman, una amiga mía. Así que fui al lugar y les pregunté, ¿dónde quieren construirla? En este jardín tan grande, si uno fuera muy arrogante la colocaría en medio, fastidiando así a Philip. Me imagino que si yo tuviera la personalidad del jefe de la pandilla, lo habría hecho así. Había unos arbustos muy grandes y otro jardín al otro lado y les indiqué que me parecía el sitio idóneo.

Arquitectura ¿Fue una actitud tímida?.

F.O. GEHRY No fue tímida. Creía que tendría menos problemas y pensé que podría quedar mejor, ya que coexistían dos habitaciones que daban al jardín, una todavía era el diseño de Philip y la otra de diseño mío. Creía que podría



17.



18.

16. Loyola Law School, 1981-84. Los Angeles, California.

17,18. Residencia Wosk, 1982-84. Beverly Hills, California.

what it was like. Well, I had seen pictures of that house and Philip's work and knew the Winton's who are on the Board of Directors of the Walker Art Center in Minneapolis with Mildred Friedman, who I knew also. So, I went to the site and asked them *Where do you want to put it?* On this big lawn that goes up? If one was very arrogant, one would put it in front on the lawn and go like this to Philip [pointing his middle finger]. I guess if I was a bully, as *you* say, I would do that. There was a big hedge and another lawn on the other side and I said *I want to go there.*

A.: That was shy of you.

F.G.: Not shy. I just felt I would have less problems and I though it could be stronger, that there were these two garden rooms — one room was still Phillip's and the other mine, and I though somehow I could figure out a way to make a connection. I never thought I would take down the hedge, which is what we did. We finally took down the hedge. They're sitting together.

A.: Is there a dialogue going on?

F.G.: There's as much a confrontation as a dialogue, in a way.

A.: Well, maybe the distance...

F.G.: No, they're close. They're not so far. Anyway, the beginning of the project was to do, well, the metaphor that the client used was to do a potting shed. And that's why they called them, because they'd seen an article about my house and it looked like it was artistic and yet it was rough materials, unpretentious. Their concern, which they never articulated to me in the beginning, was — I used to think it was about trying to save money, and it wasn't about that. It was that the new building — the guest house — would look like they were sudividing the land. They thought that if it looked like they were subdividing the land it would denigrate the original house. They were very respectful of Philip Johnson. They weren't the original clients. They bought it and they maintained it. The maintained the grounds and Philip's building better than any of his buildings.

A.: Really?

F.G.: Absolutely. They maintained it equal to how he maintains his Glass House in New Canaan, Connecticut. It's intact. So they didn't want to do anything to denigrate it. So they thought the potting shed meant like it was a little garden structure...

A.: A very *sporty* lawn sculpture...

F.G.: Where they would go and fix garden tools...

encontrar la forma de conectarlas. Nunca pensé que tendríamos que quitar los arbustos, que es lo que hicimos. Por fin, eliminamos los arbustos. Las dos habitaciones están juntas.

Arquitectura ¿Hay un diálogo?

F.O. GEHRY Yo diría que hay más confrontación que diálogo.

Arquitectura A lo mejor con la distancia...

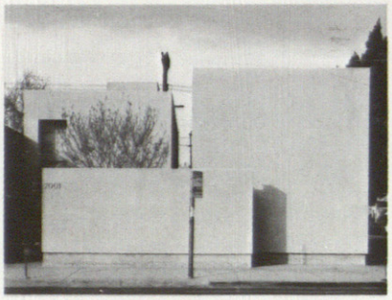
F.O. GEHRY Están muy cerca. No están lejos. De todas formas, el principio del proyecto fue construir un cobertizo, que fue la metáfora que utilizaba el cliente. Y es por eso que me llamaron a mí, porque habían leído un artículo sobre mi casa y les pareció artística y a la vez sin pretensiones, con materiales corrientes. Su preocupación, que nunca me explicaron al principio, fue el miedo a que el nuevo edificio, la casa de huéspedes diera la sensación de que estaba dividiendo la parcela, rebajando la categoría de la casa original. Tenían mucho respeto a Philip Johnson. No eran los propietarios originales pero mantenían todo el conjunto en mejor estado que cualquier otra casa de Philip.

Arquitectura ¿De verdad?

F.O. GEHRY Totalmente. La conservan igual que él conserva su propia casa de cristal en New Canaan, Connecticut. Está igual que en el primer momento. No querían hacer nada para dañar el entorno. Así que pensaron que el cobertizo iba a ser como una pequeña estructura en el jardín...

Arquitectura Una escultura de jardín muy *deportiva*...

F.O. GEHRY Donde podían guardar las herramientas del jardín... Hicimos algunos dibujos y no les gustaron nada, aunque sabían que se correspondían con su programa, así que no pusieron inconvenientes. Simplemente los miraban y los volvían a mirar. Dispusimos de mucho tiempo. Luego dijeron, *"bueno, no estamos seguros si lo vamos a construir ahora, tendremos que esperar"*.



19.

We did some designs like that and they didn't like them, except they knew it fit with their brief and they didn't object. They just kept looking at it, and looking at it. That's why we had so much time. We were able to agonize. Then they would say, *Well we're not sure we're going to build it right now we will have to wait.* It left a lot of time in between and I would meet with them. Finally, I realized by myself what they're problem was. The problem was this subdivision. They really are art collectors and they really wanted to look out the window at a sculpture. That's when I went back and started on the tack that led to the final building. One day I called the client, because in order to make it look like a sculpture I had to make the pieces discrete, I felt. So that led to these cracks. I called Mike Winton, and I said *I've got a serious problem, Mike. I have the solution to the house but it's stupid in Minnesota.* And I explained to him that I'd figured out to make it more of a sculpture and that it required the discrete forms and in order to give them their sculptural quality they had to look like they were just touching. That led on a V-shaped crack in which snow, ice, and leaves would rot. Horrible in Minnesota. He was a very astute client and he said *I love that idea. You're right. Make it work.* He could visualize it right. So I presented the drawing, made the sketches and made the forms.

A.: Did the forms give you clues to the material or did the material give you clues to the forms?

F.G.: Well, I've always liked metal because I can make metal... you know, you can't take plaster this way [demonstrating how it cannot bend or leave it horizontally on a surface]. You can't because it leaks. Plaster has to be vertical. I mean, you can do it. In Mikonos they did it. It was a different craft, they took more time. Our craftsmanship doesn't allow you to do that. It would take an extra month to build it. You could build it. So I've always worked with metal. I can take metal and bend it, like on the Ron Davidson House, I took metal up on the roof so you have a 3-dimensional form of one material which is another one of my rules, or games, or bookend supports. So, I always think in terms of metal.



20.

Entretanto me reuní con ellos varias veces. Por fin me di cuenta del problema. Fue la división de la parcela. Son coleccionistas de arte y lo que querían era poder mirar por la ventana y ver una escultura.

Cuando volví al estudio ya sabía lo que tenía que hacer para concluir el proyecto. Para que pareciese una escultura pensé que las piezas debían ser independientes y eso nos llevó a la idea de las grietas. Le dije a Mike Winton, *"tengo un problema muy grave. He dado con la solución a tu casa pero no tiene sentido en Minnesota"*. Le expliqué la forma que había ideado para dar la sensación de una escultura y cómo las formas que la componían habían de estar casi en contacto. Pero de ahí resultaría una grieta en forma de U donde caerían hojas, nieve y hielo. Horrible en Minnesota. Era un cliente muy inteligente y me contestó, *"me encanta la idea. Tienes toda la razón. Busca la fórmula para que funcione"*. Fue capaz de visualizarlo. Así que le presenté los dibujos y construí esas formas.

Arquitectura ¿Te dieron las formas la clave para la selección de los materiales o fue lo contrario?

F.O. GEHRY Siempre me ha gustado el metal porque puede flexionarse. Algo que no se puede hacer con el yeso. No se puede porque gotea. El yeso tiene que estar vertical. Miento, sí se puede hacer. En Mikonos lo hicieron. Pero se trataba de otra artesanía, y llevaba mucho tiempo. Nuestra forma de trabajar no lo permite ya que se tardaría un mes más para construirlo, si es que realmente se pretende hacerlo. Así que yo siempre he trabajado con el metal. Puedo coger un trozo de metal y doblarlo, como en la casa de Ron Davidson, utilicé un trozo metálico en el techo y así obtuve una forma de tres dimensiones del mismo material, lo cual es otra de mis reglas, o juegos, el sujetalibros. Así que siempre pienso en el metal como material de construcción.

A.: You used shingles and plywood...

F.G.: Yeah, I know. But metal is pretty flexible. The plywood was the plywood that I used on the Loyola Law School Chapel. It's very cheap wood that's made in Finland for form lumber.

A.: Form lumber?

F.G.: For concrete. It's used to pour concrete into. It's got a smooth red surface especially for concrete and it's very delicate, but it holds up outdoors in the weather. You can leave it outside. In Finland they make sheds out of it and for small buildings.

A.: Is it ever used for ships? Like marine treated plywood?

F.G.: But it's a special surface, and it too doesn't up. On Loyola I have it on the Chapel over the top and the sloping surface isn't holding up. The vertical parts. For the Winton House I used it on the garage form which is all vertical.

A.: And the asphalt shingles?

F.G.: There's no asphalt shingles there. The asphalt shingles I used in the little Benson House.

A.: I was amused when I read how this came from your experience of driving past asphalt shingled houses in Queens [outside Manhattan], on the way to the airports.

F.G.: I know that experience quite well. I'm always getting on and off Queens.

A.: Every time you get on and off the airport you go by the asphalt shingled houses.

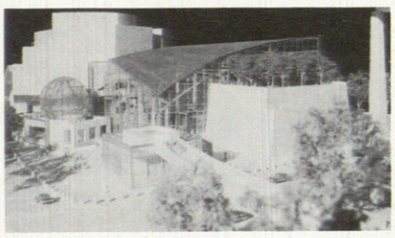
F.G.: That was the cheapest thing I could do.

A.: But is it always the economics? Is it really the driving force.

F.G.: Well, the jobs that I've built have been. I mean, not always. Now I'm doing an $8 million house with stone floors and the buildings in it have masonry walls. It is something, after all, that I dealt with without any feelings of inferiority. Now I am interested in...

A.: Permanence?

F.G.: Yeah, but without rigidity. I would like people to *like* my work.



21.

19,20. Residencia-estudio Danzinger, 1964. Hollywood, California.

21. Walt Disney Concert Hall, 1988.

Arquitectura También ha utilizado la madera y el contrachapado.

F.O. GEHRY Sí, ya lo sé. Pero el metal es más flexible. El contrachapado es lo que utilicé en la Capilla de la Facultad de Derecho de Loyola. Es una madera muy barata que utilizan en Finlandia como encofrado.

Arquitectura ¿Cómo encofrado?

F.O. GEHRY Para el hormigón. Hacen la forma con la madera y luego echan el hormigón. Tiene una cara roja que es perfecta para el hormigón. Es muy delicada pero aguanta el frío. Se puede dejar fuera y en Finlandia lo utilizan para casas y edificios pequeños.

Arquitectura ¿Lo utilizan en barcos, como contrachapado especialmente tratado?

F.O. GEHRY Es una superficie muy especial y no aguantaría. En Loyola lo he utilizado en el techo de la capilla, las partes inclinadas no se sostienen. En la casa de los Winton lo he utilizado en el garaje que es todo vertical.

Arquitectura ¿Y las piezas asfálticas?

F.O. GEHRY No hay ninguna ahí. Las he utilizado en la pequeña casa de los Benson.

Arquitectura Me sorprendió saber que había descubierto esas piezas asfálticas al pasar por el barrio de Queens camino al aeropuerto de New York.

F.O. GEHRY Pues sí. Parece que paso la vida entrando y saliendo de Queens.

Arquitectura Y cada vez que tiene que ir o venir de alguno de los dos aeropuertos pasa por las casas con las piezas asfálticas.

F.O. GEHRY Es la forma más barata para construirlas.

Arquitectura ¿Pero siempre es por el asunto económico? ¿Es el factor decisivo?

F.O. GEHRY Pues ha sido así en los trabajos que he hecho. Aunque no siempre ya que ahora mismo estoy haciendo una casa que cuesta 8.000.000 de dólares con suelos de piedra, paredes de fábrica. Después de todo lo he hecho sin ninguna sensación de inferioridad. Ahora lo que me interesa es...

Arquitectura ¿La permanencia?

F.O. GEHRY Sí, pero sin rigidez. Me gustaría que a la gente le gustara mi trabajo.

Colaboradores en este número

Javier Cenicacelaya

Nace en Bilbao en 1951. Estudia arquitectura en la Escuela de Navarra, licenciándose en 1975. En 1977 obtiene una beca de la Fundación Juan March, y realiza un *Master of Arts* en la Escuela de Arquitectura de Oxford, Inglaterra, de la que es luego profesor en los años 1979 y 1980. Desde 1983 da clases en la Escuela de Arquitectura de San Sebastián, de la que es Profesor Titular de Historia de la Arquitectura. Es director de la revista *Composición Arquitectónica.*

Yago Conde

Nacido en Barcelona, ciudad donde realizó los estudios de arquitectura. Master en Architecture and Building Desing por la Universidad de Columbia (Nueva York).

Ha trabajado con Peter Eisenman y enseñado en las escuelas de arquitectura de RPI Troy, N.Y., Bennington College, Vermont y la Architecture Association de Londres.

Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde desarrolla su actividad profesional.

Recientemente ha recibido dos premios en el Concurso para la Ciudad Olímpica de Barcelona.

Caroline Constant

Arquitecto por la Universidad de Boston, Massachussetts, y profesora asociada de Arquitectura en la Universidad de Harvard, donde enseña arquitectura, diseño y teoría. Su interés por la relación entre arquitectura y paisaje comenzó en 1976, en la Universidad de Princeton, donde consiguió el M. Arch. Miembro de la Academia Americana en Roma (1978-79), es autora de *The Palladio Guide* (Princeton Architectural Press, 1985). Actualmente está trabajando en un libro sobre arquitectura actual y paisaje.

Warren A. James

Nacido en Puerto Rico en 1960. Arquitecto titulado por la Universidad de Cornell en 1982. Master por la Universidad de Columbia de New York en Diseño Urbano (1983) y en Arquitectura (1984). Ha publicado diversos artículos, y es actualmente corresponsal de la Revista ARQUITECTURA. Es editor del libro *Ricardo Bofill/Proyectos 1960-85* publicado por Rizzoli (1988).

Josep María Muntaner

Nacido en 1954 en Barcelona, arquitecto por la ETSAB en 1977 y doctor arquitecto en 1983. Profesor titular de Composición, visiting lecturer en la Architectural Association School of Architecture de Londres (1987) y pensionado por la CIRIT en la Academia Española de Roma (1987). Premio Lluis Domenech i Montaner (1984) y Construmat (1989). Es autor de diversos libros, como *El oficio de la arquitectura* (1983), *Arquitectura Industrial en Cataluña* (1984) y *Los museos de última generación,* (1986).

UNITED EUROPE ARCHITECTS

ANUARIO BIOGRAFICO INTERNACIONAL DE LOS ARQUITECTOS EUROPEOS



AUSTRIA
BELGICA
CHIPRE
DINAMARCA
ESPAÑA
FINLANDIA
FRANCIA
GRECIA
HOLANDA
IRLANDA
ISLANDIA
ITALIA
LIECHTENSTEIN
LUXEMBURGO
MALTA
NORUEGA
PORTUGAL
REINO UNIDO
R.F. ALEMANA
S. MARINO
SUECIA
SUIZA
TURQUIA

UNITED EUROPE ARCHITECTS

La unificación europea está en camino. A partir del verano de 1990 todas las barreras a la libre circulación de capitales entre los países comunitarios serán suprimidas y asimismo se reconocerán las titulaciones nacionales en los demás países de la Comunidad.

Así pues aquellos contactos que se produzcan desde dos años antes del gran acto de unificación del 31 de Diciembre de 1992 representarán sin duda una inmejorable oportunidad para la promoción del trabajo, la construcción y otras actividades de los arquitectos europeos.

A partir de entonces ya no será posible esbozar el próximo perfil de Europa sin la participación creativa de los profesionales de la arquitectura.

Con este motivo EDITIONS UNITED EUROPE, una publicación francesa, domiciliada en París publica un libro de referencia *United Europe Architectecs*, donde figurará cada arquitecto junto con una completa biografía profesional, que incluirá sus datos personales, actividades, conocimientos y proyectos de forma que se potencie su presencia en Europa. A través de las páginas de esta publicación los arquitectos españoles tendrán la oportunidad de darse a conocer ante sus compañeros europeos. Resulta por tanto imprescindible la presencia de todo profesional con interés de proyección internacional en esta publicación que constituye un instrumento básico de obligada consulta.

Esperamos su participación remitiendo el formulario cumplimentado antes del 30 de Abril de 1990, para incluir su biografía en *United Europe Architects*.

Editions United Europe/Ronchamp Ediciones, S.A.

INFORMACION GENERAL

Definición:

La publicación *United Europe Architects* está dedicada a **arquitectos, empresas y profesionales del sector individualmente o asociados en estudios y sociedades,** residentes o implantados en cualquiera de los veintiún países miembros del Consejo de Europa.

Clasificación:

Todas las biografías de los arquitectos europeos serán ordenadas alfabéticamente independientemente del país de origen. Se publicará también un índice por cada país al final del libro indicando la página de cada biografía y clasificando las distintas especialidades.

Número de ejemplares:

La primera edición será de 30.000 ejemplares. Las ediciones sucesivas dependerán de la demanda. La cuantía de cada edición será oficialmente auditada.

Circulación:

Diez mil volúmenes serán distribuidos gratuitamente en las instituciones, escuelas y otros centros relacionados con la arquitectura y la construcción así como en las bibliotecas de las principales ciudades de la Comunidad Europea. Los restantes 20.000 ejemplares serán vendidos a las asociaciones profesionales, organismos locales y gubernamentales. El libro será puesto públicamente a la venta a través de los canales normales de distribución.

Especificaciones técnicas:

Formato	230 x 330
Dimensiones caja	180 x 250

Impreso en Offset Tramé 133.
Cubierta: Piel azul cielo impresa en oro.

CONDICIONES DE PARTICIPACION

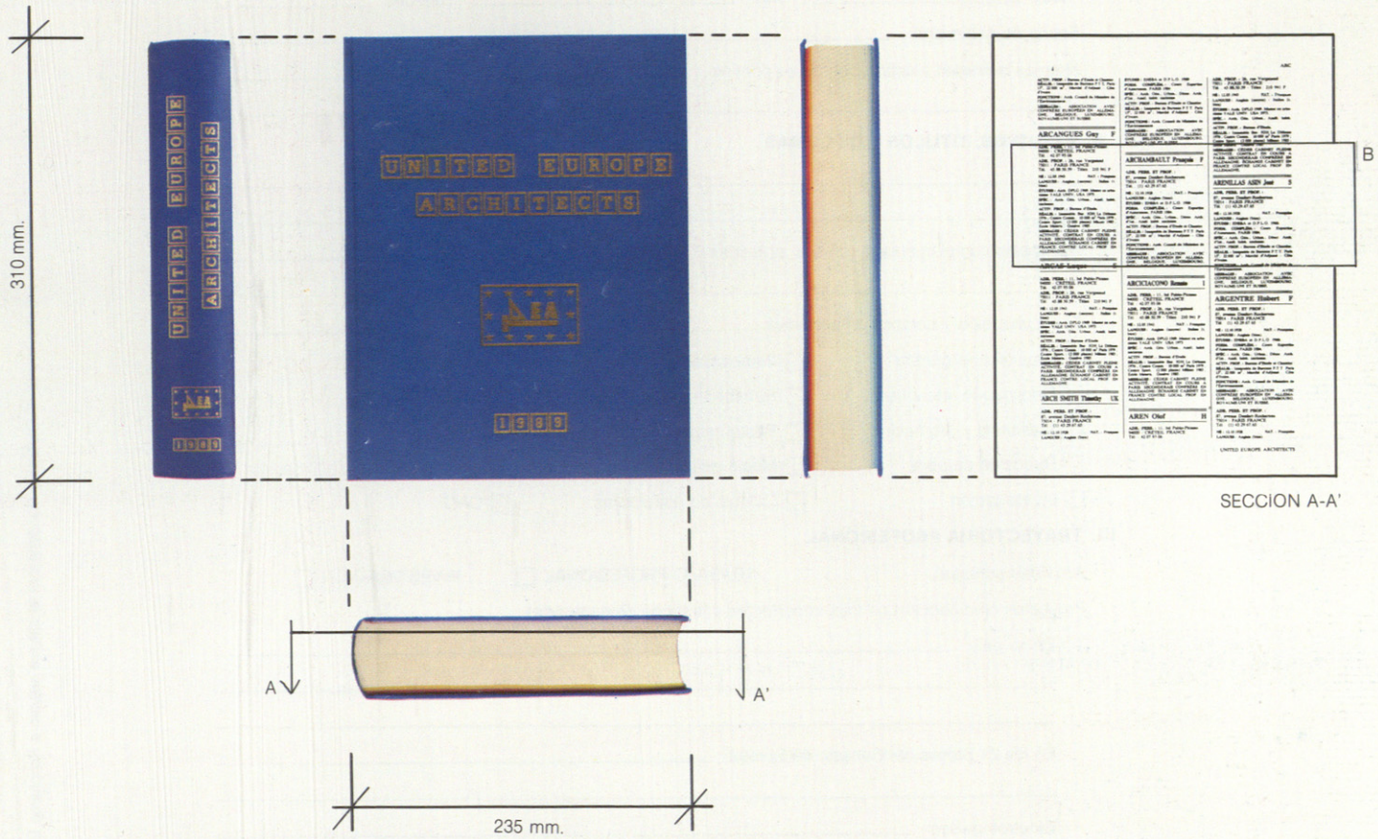
1. Para una biografía profesional, cumplimente el impreso que le adjuntamos y envíenoslo incluyendo un cheque por valor de 25.000 pesetas (en pesetas **convertibles** a solicitar en el banco a nombre de Editions United Europe).

2. Para un apunte simplificado (puntos 1 y 2 del formulario) enviar sus datos personales y su campo de actividad o especialidad junto con un cheque por 10.000 pesetas (en pesetas convertibles).

Remita su cheque a RONCHAMP EDICIONES, S.A., c/Lagasca, 121, 28006 MADRID, Teléfono 261 55 72. (Esto cubre todos los gastos técnicos: tipografía, impresión y fotomecánica).

La inclusión de una biografía profesional da derecho a recibir gratuitamente un ejemplar de este directorio con un valor comercial de 18.000 pesetas.

Con la autorización del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España.



SECCION A-A'

DETALLE B

ARCANGUES Guy F

ADR. PERS. : 11, bd Pablo-Picasso
94000 - CRÉTEIL FRANCE
Tél. : 42.07.93.06

ADR. PROF. : 26, rue Vergniaud
75011 - PARIS FRANCE
Tél. : 45.88.50.59 - Télex : 210 941 F

NÉ : 12.05.1943 **NAT. :** Française

LANGUES : Anglais (moyen) - Italien (t. bien)

ÉTUDES : Arch. DPLG 1969. Master en urbanisme YALE UNIV. USA 1973.

SPÉC. : Arch. Gén. Urban., Amél. habit. ancienne.

ACTIV. PROF. : Bureau d'Etude.

RÉALIS. : Immeuble Bur. IGH La Défense 1976 ; Centre Comm. : 10 000 m² Paris 1979 ; Centre Sport. : (2 000 places) Milano 1983 ; Ecole Matern. : Genève 1985.

MESSAGES : CÉDER CABINET PLEINE ACTIVITÉ, CONTRAT EN COURS A PARIS. SECONDERAIS CONFRÈRE EN ALLEMAGNE. ÉCHANGE CABINET EN FRANCE CONTRE LOCAL PROF. EN ALLEMAGNE.

ARCAS Luque S

MESSAGES : ASSOCIATION AVEC CONFRÈRE EUROPÉEN EN : ALLEMAGNE, BELGIQUE, LUXEMBOURG, ROYAUME-UNI ET SUISSE.

ARCHAMBAULT François F

ADR. PERS. ET PROF. :
87, avenue Denfert-Rochereau
75014 - PARIS FRANCE
Tél. : (1) 43.29.67.65

NÉ : 12.10.1928 **NAT. :** Française

LANGUES : Anglais (bien).

ÉTUDES : ENSBA et D.P.L.G. 1960.

FORM. COMPLÉM. : Cours Expertise d'Assurances, PARIS 1984.

SPÉC. : Arch. Gén., Urban., Décor. Arch. d'Int., Amél. habit. ancienne.

ACTIV. PROF. : Bureau d'Etude et Chantier.

RÉALIS. : Immeuble de Bureaux P.T.T. Paris 15e, 22 000 m² ; Marché d'Adjamé - Côte d'Ivoire.

FONCTIONS : Arch. Conseil du Ministère de l'Environnement.

MESSAGES : ASSOCIATION AVEC CONFRÈRE EUROPÉEN EN : ALLEMAGNE, BELGIQUE, LUXEMBOURG, ROYAUME-UNI ET SUISSE.

RÉALIS. : Immeuble Bur. IGH La Défense 1976 ; Centre Comm. : 10 000 m² Paris 1979 ; Centre Sport. : (2 000 places) Milano 1983 ; Ecole Matern. : Genève 1985.

MESSAGES : CÉDER CABINET PLEINE ACTIVITÉ, CONTRAT EN COURS A PARIS. SECONDERAIS CONFRÈRE EN ALLEMAGNE. ÉCHANGE CABINET EN FRANCE CONTRE LOCAL PROF. EN ALLEMAGNE.

ARENILLAS ASIN José S

ADR. PERS. ET PROF. :
87, avenue Denfert-Rochereau
75014 - PARIS FRANCE
Tél. : (1) 43.29.67.65

NÉ : 12.10.1928 **NAT. :** Française

LANGUES : Anglais (bien).

ÉTUDES : ENSBA et D.P.L.G. 1960.

FORM. COMPLÉM. : Cours Expertise d'Assurances, PARIS 1984.

SPÉC. : Arch. Gén., Urban., Décor. Arch. d'Int., Amél. habit. ancienne.

ACTIV. PROF. : Bureau d'Etude et Chantier.

RÉALIS. : Immeuble de Bureaux P.T.T. Paris 15e, 22 000 m² ; Marché d'Adjamé - Côte d'Ivoire.

FONCTIONS : Arch. Conseil du Ministère de l'Environnement.

I. DATOS PERSONALES

Apellidos: _____ Nombre: _____

Dirección: _____ Teléfono: _____

Dirección profesional: _____

Nº de colegiado y Colegio a que pertenece: _____

Télex: _____ Fax: _____ Teléfono: _____

Fecha de nacimiento: _____ Nacionalidad: _____

Idiomas hablados y estimación de su dominio: _____

_____

II. ESTUDIOS, TITULOS Y DIPLOMAS

_____

_____

Formación complementaria (cursos, prácticas y otras experiencias) _____

_____

Especialización y campos de actividad: _____

- ☐ Arquitectura general
- ☐ Planeamiento urbano
- ☐ Paisajismo
- ☐ Decoración interiorismo
- ☐ Rahabilitación
- ☐ Diseño
- ☐ Marketing y promoción
- ☐ Restauración de monumentos históricos
- ☐ Dirección de obra
- ☐ Medio ambiente
- ☐ Normativas de la edificación
- ☐ Investigación
- ☐ Cálculo de estructuras
- ☐ CAD

III. TRAYECTORIA PROFESIONAL

Actividad principal: TRABAJO PROFESIONAL ☐ INVESTIGACION ☐

Proyectos ejecutados (Los más importantes y la fecha de cada uno)

En su país: _____

_____

_____

En los 21 países del Consejo de Europa: _____

_____

En otros países: _____

_____

Experiencia docente: _____

_____

_____

Libros y artículos publicados: _____

_____

_____

Obras y proyectos publicados: _____

_____

_____

Distinciones (condecoraciones, citaciones, premios) _____

_____

_____

IV. TRABAJOS EN COMUN CON COLEGAS EUROPEOS

Condiciones para el trabajo (ofrecimiento y requerimiento) _____

_____

Países preferidos: _____

Materias de interés para otros arquitectos europeos o clientes: _____

_____

_____

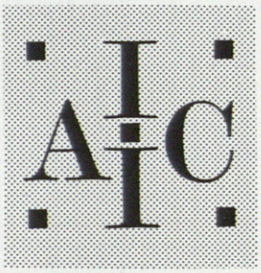
AUTORIZO LA PUBLICACION DE ESTOS DATOS EN EL LIBRO "UNITED EUROPE ARCHITECTS"

FIRMA LUGAR FECHA

(Si el espacio para las respuestas fuera insuficiente por favor utilice otra hoja).

Cumplimentar el impreso y mandarlo con el cheque adjunto a Ronchamp Ediciones. Lagasca 121 desp. B. 28006 MADRID.

CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INSTITUCIONAL



14, 15, 16, 17, de Marzo de 1990
Auditorio de Galicia
Santiago de Compostela

CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

Rua do Vilar, 30. Telf.: 981-58 80 88
15705 Santiago de Compostela

- ANTONIO BONET CORREA
- MIGUEL ANGEL BALDELLOU
- WILLIAN J.R. CURTIS
- ALDO ROSSI
- KENNETH FRAMPTON
- LUIS FERNANDEZ GALIANO
- IGNACIO LINAZASORO
- ALVARO SIZA VIEIRA
- JOSEPH PAUL KLEIHAUS
- NUNO PORTAS
- ANTONIO FERNANDEZ ALBA
- ORIOL BOHIGAS
- FRANCISCO BARRIONUEVO
- EDUARDO MANGADA
- IGNACI SOLA MORALES
- DIONISIO HERNANDEZ GIL

BK TREINTA



MADRID · Ramón y Cajal, 7. Tels. (91) 259 04 45-259 14 17 ·
La Vaguada-Madrid 2. Local A-14, Pta. Alta. Tel. (91) 730 19 92

Recorte y envíe este cupón
y recibirá información.

Nombre .....

Apellidos .....

.....

Dirección .....

.....

Ciudad .....

Distrito Postal .....

BIOK, S. A. / B.º Amute, s/n.
20280 Hondarribia.
(Guipúzcoa) España.

BIOK

DIVISION OFICINAS

TRIODO

IL·LUMINACIÓ EN ARQUITECTURA

Triodo tiene una larga experiencia investigando el más inefáble de los fenómenos —la luz— y dando forma a innumerables proyectos de iluminación.

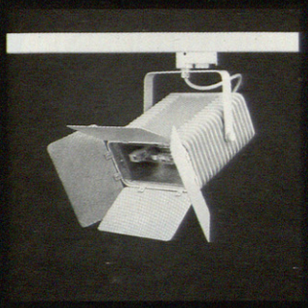
Triodo, con toda la experiencia acumulada, ha decidido apostar por la mayor perfección y eficacia: rodeada de un equípo asesor en múltiples aspectos (seriedad, diseño, tecnología, producción). Triodo ofrece el más riguroso servicio de especialistas en iluminación a todo tipo de profesionales: arquitectos, ingenieros, interioristas, instaladores.

Triodo es siempre sinónimo de expansión, alta tecnología, eficacia, calidad y operatividad.

Triodo sabe convertir la luz en un acto de sensibilidad y armonía definitorios de su experiencia en la iluminación en arquitectura.

TRIODO

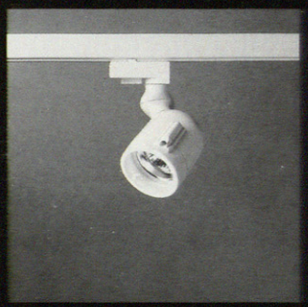
APARELLS D'IL·LUMINACIÓ



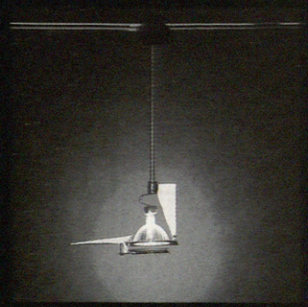
PROYECTOR HQI



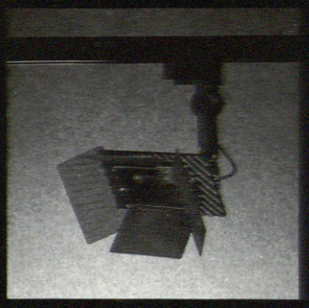
COMPACT



PRISA



HI-O-KA



RATLLA



DOWNLIGHTS

Llacuna, 105, local 19 - Tel. (93) 300 56 69 - Fax (93) 309 68 70 - 08018 Barcelona



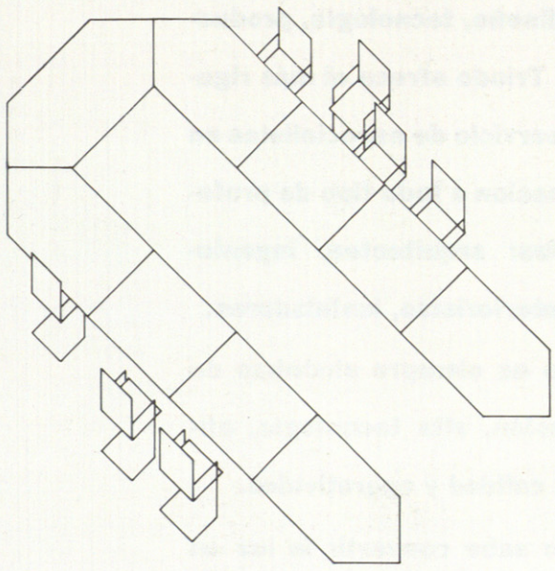
Cuanto más cómodo el equipo, mejores los resultados.



«Lámina». Diseño: wiege, K. Franck y W. Sauer

El mundo de la empresa es cada día más complejo: análisis de mercados o financieros, de productos o de estrategias, presentaciones internas y a clientes...

El clima, desarrollo y eficacia de estas reuniones dependerá, en gran medid de la comodidad de los asientos. Pensando en ello, Wilkhahn ha creado el sillón «Lámina». Un sillón ligero y



Exclusivamente en:

Albacete
Cincilia Decoración
Díonisio Guardiola, 16
967/22 97 12

Alicante
Milano
Avda. de la Estación, 7
965/22 14 34

Andorra
Delta Moble
Avda. Parc de la Mola, 10
Escaldes
9738/24244

Barcelona
Bernadi, S.A.
Pº San Juan, 120
93/258 63 00

Divisió Professional
Reina Victoria 8 y 10
93/201 65 11

Idea Mueble, S.A.
Vía Augusta, 185
93/209 31 22

Manbar, S.L.
Vía Augusta, 61
93/218 64 50

Bilbao
Mosel
Gran Vía, 53
94/441 78 35

Reica Diseño
Alda. Mazarredo, 47
94/424 61 59

Castellón
Joaquín Llansola, S.L.
Ronda Mijares, 32
964/21 64 33

Gerona
Pabordía
Catedral, 4
972/201 7 04

Huesca
Pie Porta, S.A.
Plza. Concepción Arenal, 6
974/24 43 00

Las Palmas de Gran Canaria
Nogal Metal
Venegas, 41
928/36 80 11

León
Maese Nicolás
García Primero, 11
987/25 30 11

Lérida
Buró
Rambla Ferrán, 43
973/23 80 03

Logroño
Pancorbo
Belchite, 8
941/23 58 22

Madrid
Burodecor, S.A.
Luis Cabrera, 86
91/413 04 72

Centromueble Internacional
Avda. Ramón y Cajal, 7
91/458 26 60

Diseño, S.A.
J. Ortega y Gasset, 33
91/435 72 42

Madrid
Idea Madrid, S.A.
Pº Habana, 24
91/411 09 45

Mobisa
Cea Bermúdez, 54
91/442 84 11

J. San José S.A.
Manuel Tovar, 10
91/729 47 11

W i l k



vivaz, con patín autobasculante, desarrollado en base a la probada técnica del programa «FS». Su poco peso se agradece cuando hay que realizar algún movimiento o simplemente sentarse. Sus patines son fácilmente deslizables, incluso en moquetas gruesas. El empleo moderado de materiales aporta ligereza visual a la sala, evitando la sensación de agobio.

Con «Lámina», su equipo de trabajo estará muy cómodo. La mejor prueba serán sus resultados.
Si desea más información, solicite nuestro folleto especial, llamando al teléfono de Wilkhahn de Madrid 91/410.45.45 o diríjase a nuestros Distribuidores.

Wilkhahn. Nada sienta mejor.

Madrid
Sistal
Pº Eduardo Dato, 2 bis
91/448 51 54

Volumen, S.L.
Joaquín Costa, 51
91/411 24 47

Marbella
Ofiplus
Expo para el profesional
de Interiorismo
C/Oro, 20
(Polig. Ind. La Ermita)
952/77 36 86

Murcia
Trazo, S.A.
Magdalena, s/n
968/21 57 06

Oviedo
Comercial Asturiana
de Papelería Igrafo
Fuertes Acevedo, 62
985/24 29 83

Palencia
Juluis
Avda. Manuel Rivera, 3
988/72 07 08

Palma de Mallorca
Denos
Pº Mallorca, 20
971/72 66 37

Roldán
Eusebio Estada, 68
971/20 98 13

Salamanca
Roncero
Arco, 7
923/21 16 37

San Sebastián
Kefren
Duque de Mandas, 27
943/27 90 11

Santander
Adisa
San José, 14
942/22 91 85

Sevilla
Agea
Arcos, 23-25
954/27 82 48

Tarragona
Vallhonrat
Avda. Cataluña, 22 E
977/22 46 00

Terrassa
Casamitjana
Portal Nou, 34
93/783 39 55

Valencia
Muebles y Decoración
Martínez Medina
Marqués de Dos Aguas, 4
96/351 57 31

Hnos. Peiró
Maestro Rodrigo, 97
96/349 95 33

Valladolid
Bolaños
San Quirce, 8
983/35 14 70

Vigo
Sirvent, S.L.
Gran Vía, 120
986/42 44 22

Vitoria
Mosel
Diputación, 16
945/26 30 00

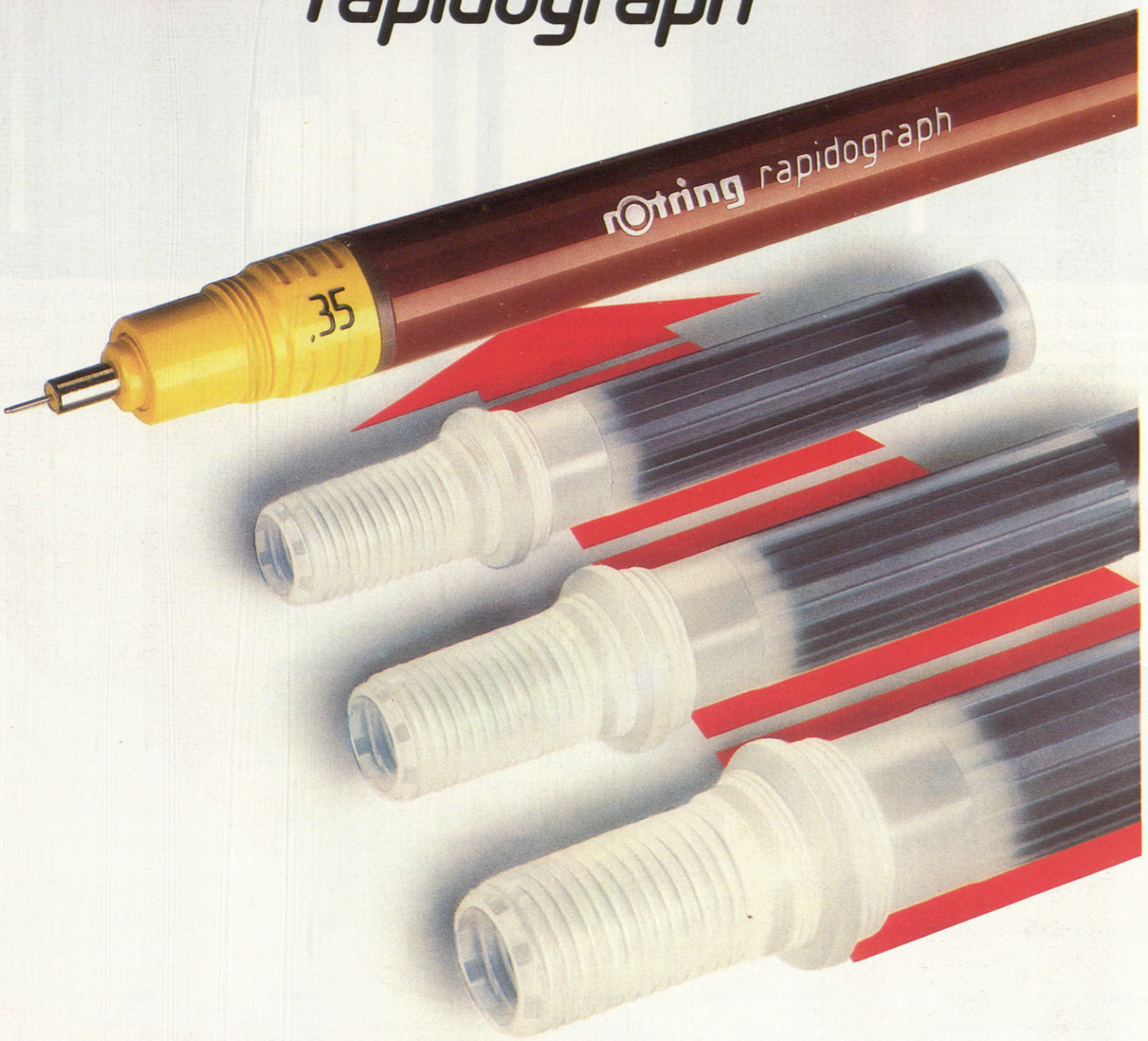
Zamora
Mayado Diseño
Avda. Víctor Gallego, 6
988/52 85 69

Zaragoza
Lara
Benavente, 15
976/37 77 04

h a h n .

rotring

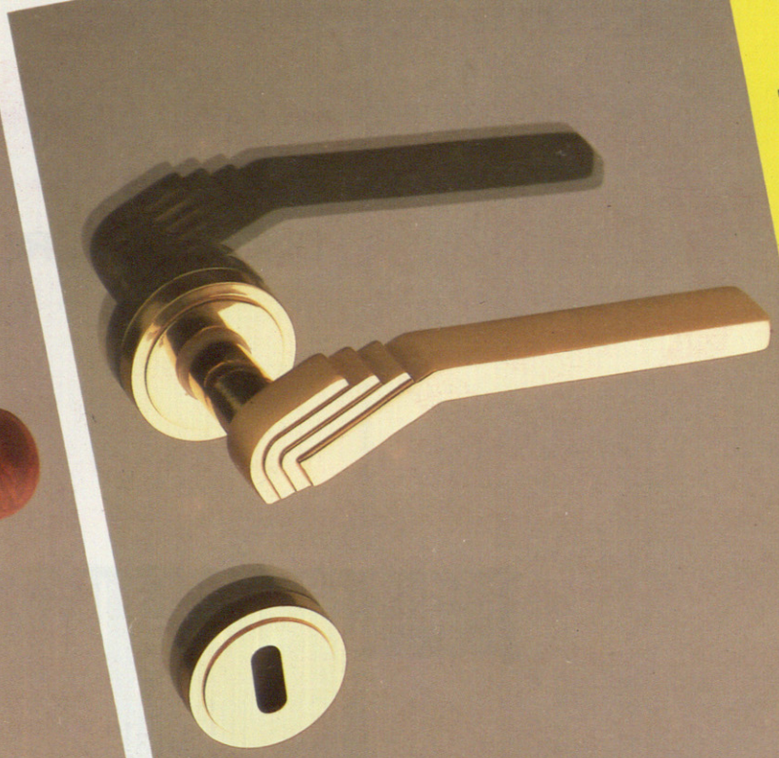
rapidograph



El estilógrafo a tinta china con cartucho capilar



Serie Otto F
design Gianfranco Frattini



Serie Quattro S
design Sottsass Associati



Serie Sette B
design Cini Boeri

Le merveille Valli&Colombo

Fusital

EL PICAPORTE

Paseo de la Habana, 33 • 28036 MADRID • (91) 564 92 11

(ILUMINA) Sta. Lucía, 2 • 39509 SANTANDER • (942) 22 25 07

Si desea recibir el catálogo **Fusital** completo, recorte este cupón y mándelo a las señas arriba indicadas:

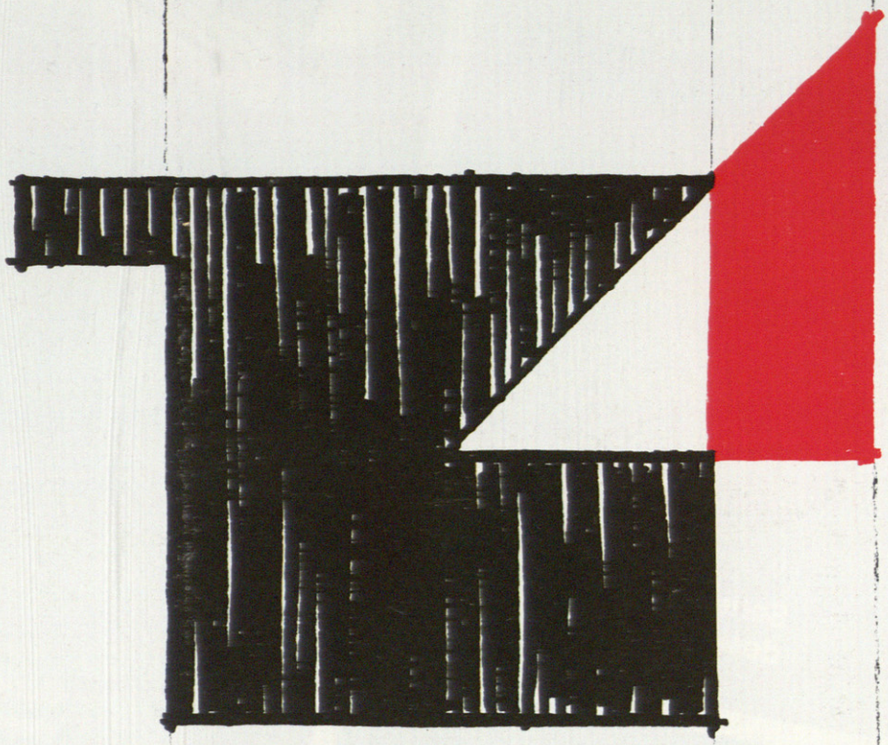
NOMBRE

DIRECCION LOCALIDAD

ARQ

CARACTER

DISEÑO MADRID S.A.



coleccion diseños para oficinas

FERNANDEZ DE LA HOZ 21 · TLF 4476205 FAX 5931510 · 28010 MADRID

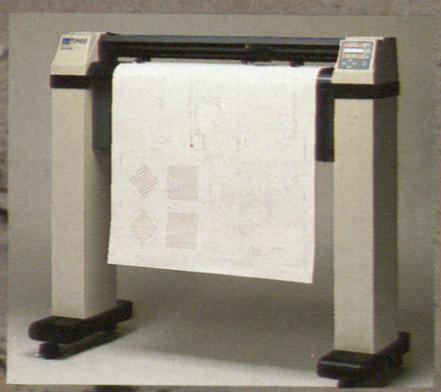
INSPIRACION

Ese sello personal que el talento creador imprime a cada obra.
Un elemento indispensable en todo proceso creativo.

Ahora, tómese con tranquilidad todo el tiempo que le haga falta a su inspiración.

Los Plotters Roland, ponen a su alcance la tecnología más avanzada del mercado, para resolver con calidad, precisión y rapidez el trabajo de dibujo rutinario, trazando sus ideas sin importar la urgencia o complejidad de su proyecto.

Roland le permite disfrutar de su tiempo más rentable, el de su inspiración.



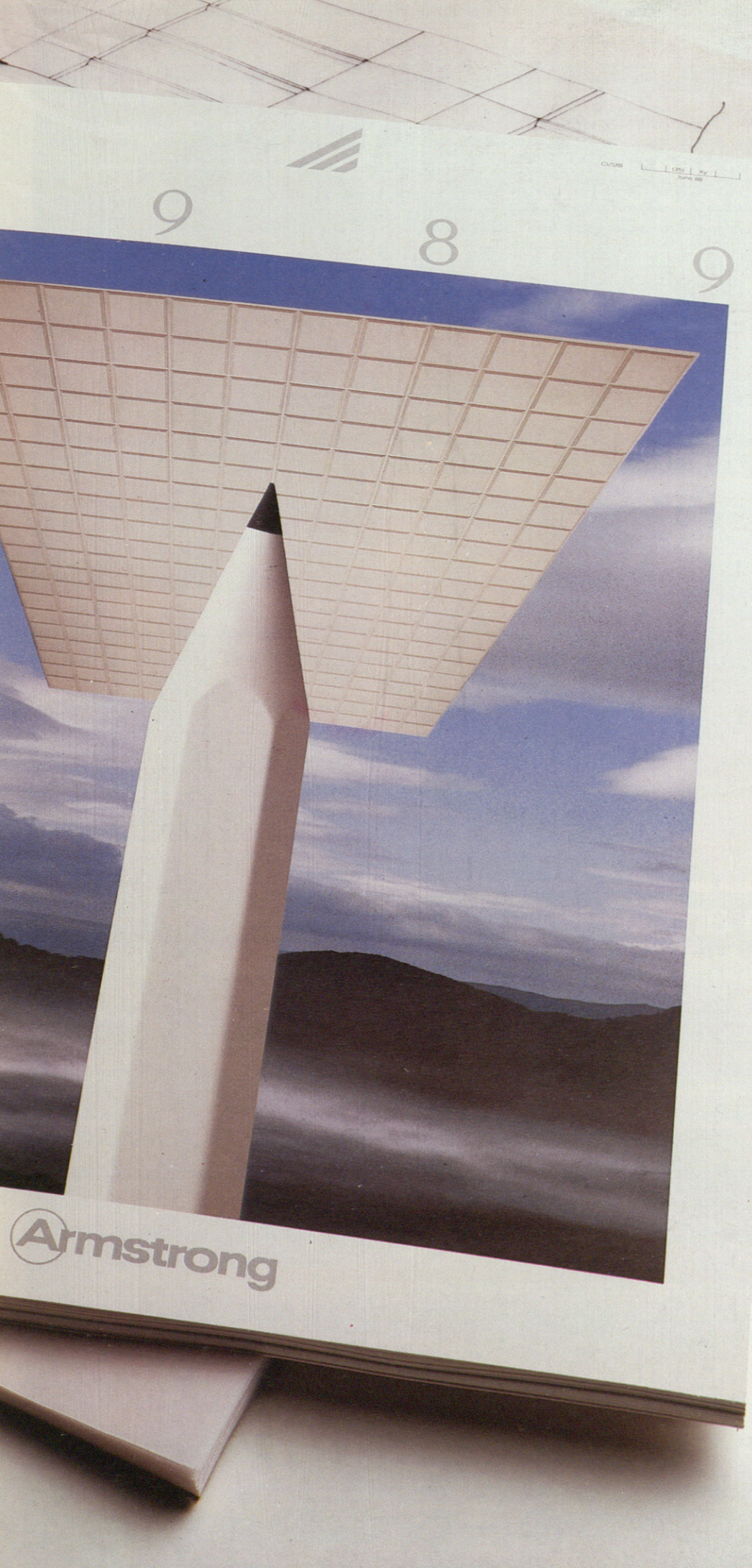
Roland
DIGITAL GROUP

Los Plotters

Moyano Giraud

C/ Bolivia, 239 - 08020 Barcelona - Tel. (93) 308 10 00 **ROLAND ELECTRONICS DE ESPAÑA, S.A.** División informática





70 COLORES +
50 DISEÑOS +
17 DIBUJOS +
13 TAMAÑOS +
5 SISTEMAS +
PRODUCTO
EXCEPCIONAL

En suma: el programa para techos técnicamente perfecto

Armstrong

PARA LA LIBERTAD CREATIVA

Armstrong World Industries SA,
Paseo de la Castellana, 135/14A,
28046 Madrid. Tel: (34/1) 571 2990.
Tlx: 27205. Telefax: (34/1) 571 0971.

Armstrong World Industries SA,
Paseo de la Castellana,
135/14A, 28046 Madrid.

Solicito me envien una completa información sobre sus 'sistemas' de techos ☐

Solicito me llame por teléfono/
me visita su delegado para techos ☐

NOMBRE

POSICIÓN

EMPRESA

DIRECCIÓN

TELÉFONO

FAX

EA 18

En los climas donde es difícil la mera supervivencia un **sistema de impermeabilización intemper** dura tanto como el propio edificio donde se instala.

Quienes valoran la eficacia, saben que un alto precio no es siempre caro. Es más rentable lo que más dura.

intemper
española, s.a.

Central: Vinaroz, 38 - Tfnos. (91) 4157376 - 4157150
28002 MADRID - Télex 46121 MPER E - Fax (91)4164459

intemper *TF, con losas FILTRON*
sistema integral de aislamiento, impermeabilización y pavimento para cubiertas de grandes superficies

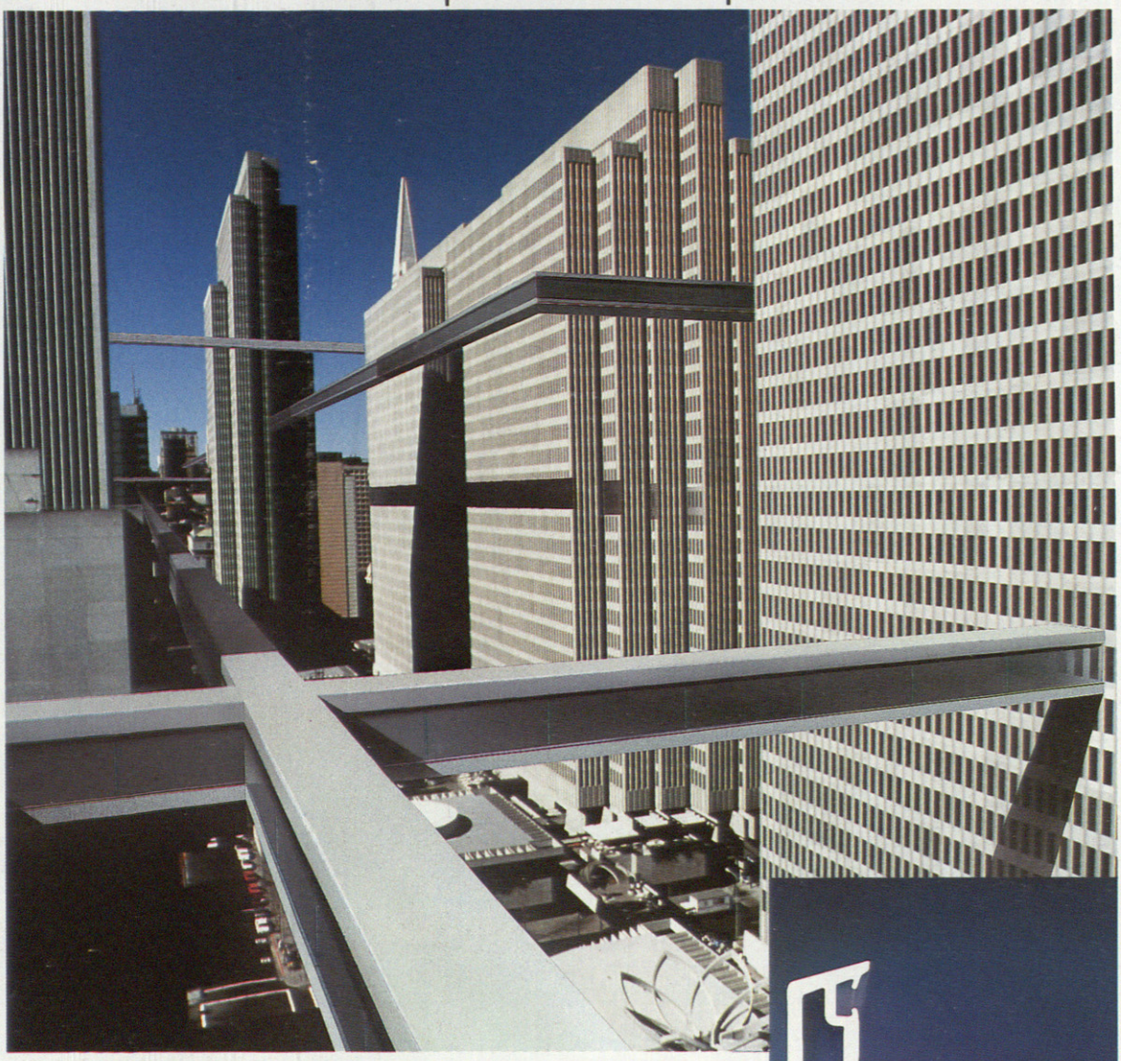


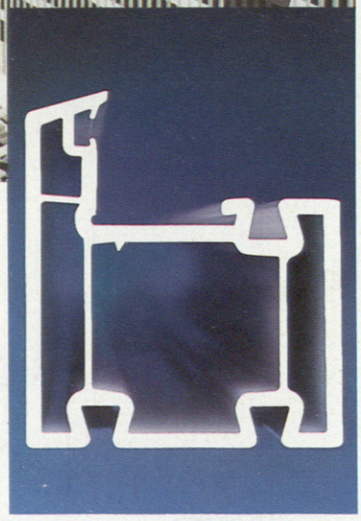
en ambientes duros **intemper** dura

deceuninck

Todas las soluciones PVC

¡Tovadía tenemos tantas cosas que hacer juntos!





Un arquitecto es tanto un medium como un artista. Percibe las sena les de la sociedad que les rodea y las interpreta en su obra. Pero su vocación va más lejos. Esto significa: prever las nuevas aspiraciones y necesidades que se refieren al confort de la vivienda y a la sensibilidad estética del futuro... e incluso adelantarse a ellas. El arquitecto necesita un socio creativo para llevar a cabo esta tarea, un socio que mantenga una relación permanente con el arquitecto y aporte sus ideas. Este socio es Deceuninck. Los perfiles de PVC Deceuninck forman, en efecto, el material de construcción por excelencia. Material que determinará la imagen de nuestra nueva arquitectura. Resistentes y polivalentes, gracias al Benvic-S (un PVC de Solvay), los perfiles Deceuninck ofrecen numerosas posibilidades estéticas, tanto para ambientes interiores como exteriores. No dude en llamarnos al teléfono (91)673 17 23.

Benvic S

SU SOCIO DE MAÑANA EN ASUNTOS DE CONSTRUCCIÓN

DECEUNINCK IBERICA, S.A. AVDA. DE LA INDUSTRIA, 25
POL. IND. DE COSLADA - 28820 COSLADA - MADRID
TELEF. (91) 67 31 723 - TELEFAX (91) 67 31 867

deceuninck



FUNDACIÓ PILAR JUNCOSA I JOAN MIRÓ: J.R. MONEO
RESTAURACIÓ DEL CASTELL D'EIVISSA: E. TORRES I J.A. MARTINEZ LA PEÑA
A. GAUDÍ I J.M. JUJOL A LA SEU: J. QUETGLAS
LA MEMORIA DEL MÓN: ITALO CALVINO

REVISTA BALEAR D'ARQUITECTURA

EDITOR: C.O.A.B., PORTELLA, 14 - 07001- PALMA DE MALLORCA (ESPANYA) TELÉFON (971) 72.77.59

P/A/P

HIVERN-89

C O A B
HIVERN-89

cempral r

MORTERO MONOCAPA PARA REVESTIMIENTO DE FACHADAS





• Revestimiento para fachadas impermeable, duro, coloreado y resistente a la suciedad. • Sin necesidad de enfoscado previo. • Textura sobria, elegante y expresiva. • Sin mantenimiento.

cemarksa

revestimientos y morteros industriales

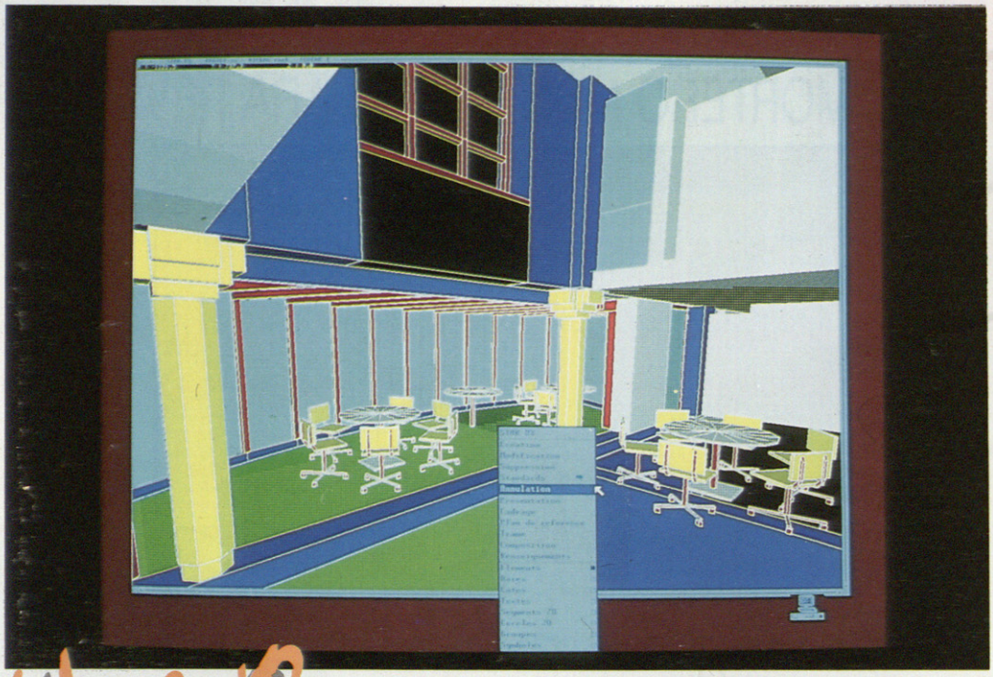
Ctra. N-152, Km 9 - 08110 MONTCADA I REIXAC (Barna)
Teléfono 564 25 54 · Télex 57503 CEMI-E · Fax 564 50 05

SERVICIO DE ASISTENCIA TECNICA: (93) 564 25 54

HEWLETT PACKARD

EQUIPOS DE INFORMATICA

SOFTWARE DE APLICACION



Nuevo

Cadstar UX

CAD TOTAL PARA ARQUITECTOS

EL PROGRAMA DE ORDENADOR PARA PROYECTAR ARQUITECTURA

- Concebido para proyectar arquitectura.
- Maneja sólidos en el espacio.
- Sistema modular que permite a cada arquitecto utilizar el programa según sus necesidades.

CON UN SISTEMA PROFESIONAL

- Estación de trabajo HEWLETT-PACKARD SERIE 9000.
- Hasta 5 MIPS (millones de instrucciones por segundo).
- Nuevo standard: UNIX con mejoras espectaculares. Multitarea, conexión en red, menús desplegables, ventanas.
- La más extensa gama de periféricos.
- Calidad HP: el más especializado en software técnico.

EL PROYECTO DE PRINCIPIO A FIN

- Concepción en 3D rápida, potente y sencilla.
- Genera por sí solo PLANTAS, ALZADOS y SECCIONES a partir del modelo 3D.
- Calcula perspectivas de línea y en colores, visualización hiperrealista, animación.
- Integrado con mediciones, presupuestos, pliego de condiciones.
- Integrado con base de datos UNIFACE para control de patrimonio inmobiliario.

UNA SOLUCION BIEN COMPROBADA

- Más de 200 arquitectos españoles utilizan CADSTAR.
- SOFT entrega ahora la nueva redacción integral CADSTAR UX.
- Cursos de formación, manuales, servicio de atención telefónica.

SOFT

biblioteca de programas

28010 M A D R I D - Santísima Trinidad, 32-5. Tf. (91) 448 35 40 Tlx. 44537 SOFF E

CONSTRUYA CON VENTAJAS.



Con todas las ventajas que le ofrece el **Bloque Termoarcilla®**. Un producto que ha innovado el mundo de la construcción en Europa.

Fabricado con arcilla, poliestireno expandido y otros componentes que le aportan gran aislamiento térmico y resistencia mecánica, permitiéndole sustituir con ventajas tangibles al muro de varias hojas.

Con presentaciones en espesores normalizados de 14, 19, 24 y 29 cms., que posibilitan elegir la solución más adecuada, en función de las necesidades del proyecto.

Decídase. Cuente, en su próxima obra, con las ventajas del **Bloque Termoarcilla®**. Son seguras.

CONSORCIO TERMOARCILLA

C/ San Bernardo, 22 - 1.º
28015 MADRID
Telfs.: 521 28 83
521 26 58

Si desea recibir más información, rellene y envíe este cupón a: Consorcio Termoarcilla. C/ San Bernardo, 22-1.º - 28015 MADRID.

NOMBRE:
EMPRESA:
CARGO:
DIRECCION:
POBLACION:
C.P.:
TEL:

Láminas de betún elastómero POLYDAN:

AENOR
Producto Certificado

¡Sobresaliente!

danosa
25 ANIVERSARIO
Póngase a cubierto con nosotros.

En IMPERMEABILIZACION no se conforme usted con el aprobado.

Cuando los fallos de estanqueidad puedan arruinar su obra, no cabe aceptar medianías.

A la hora del proyecto, en la contratación y en la puesta en obra, sea exigente.

No se quede donde los demás.

Póngase en manos de un producto que sea definitivo.

Exija láminas de betún elastómero POLYDAN.

Por su elasticidad, su durabilidad y resistencia al envejecimiento y a los cambios de temperatura, han merecido un SOBRESALIENTE.

Láminas impermeabilizantes fuertemente armadas con fieltro de poliéster de alta resistencia.

Con láminas POLYDAN, su impermeabilización, ¡Sobresaliente!

INCE
SELLO DE CALIDAD



danosa
IMPERMEABILIZANTES

Domicilio Social y Factoría
Carretera de Irún, Km. 18,700
28700 San Sebastián de los Reyes (Madrid)
☎ (91) 652 56 00 - Ø (91) 652 57 66 ⌕ 22869

DELEGACION

Cataluña:
Avda. de la Fama, 100
Sector Industrial Almeda
Teléf. 377 17 27
08940 CORNELLA DE LLOBREGAT (Barcelona)

Limpieza de Monumentos y Fachadas

- Sin abrasión ni impacto.
- Sin polución.
- Casi sin agua.
- Sin productos químicos.
- De máxima rapidez.

Es además:

- De gran precisión.
- Utilizable mediante:
  - andamio
  - puente volante
  - plataforma elevadora
  - grúa móvil.
- Cómoda para los vecinos.
- Útil en todos los casos.
- Precio competitivo.

NUEVA TECNICA



Proyección a baja presión de polvo de vidrio micronizado mediante torbellino rotativo.

TECNICA JOS® *(PATENTADA)*

- Soluciona de forma rápida, fiable y cómoda la limpieza de fachadas por delicadas que sean.
- Indispensable para piedra natural.
- Util para piedra artificial, esgrafiado, estuco, granito, ladrillo visto, hormigón madera, bronce, aluminio.
- Insustituible en interiores de iglesias y locales.

IMPORTADOR EN EXCLUSIVA

Técnicas de Restauración de Monumentos y Fachadas

RESTAURO SEC, S.A.

Oficina Técnica:
C. Padilla, 240
08013 BARCELONA
Tel. (93) 255 61 91
Fax (93) 236 72 85

Rellene el cupón y remítalo:

TECNICA JOS
RESTAURO-SEC

☐ Preciso mayor información.
☐ Deseo presupuesto.

Nombre: .....

Dirección: .....

Población ..... CP .....

Profesión: ..... Tel. .....

EL AISLAMIENTO TERMICO MEJOR Y MAS RENTABLE

POLYDROS
VIDRIO CELULAR

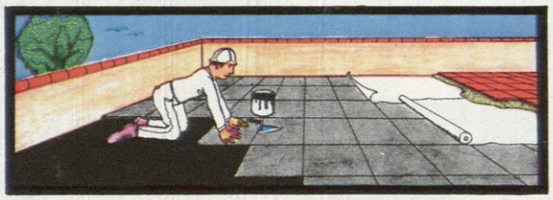
Declarado de UTILIDAD para la edificación por el Ministerio de la Vivienda — Dictamen n.º 4507.

CHAPADO AISLANTE DE MUROS

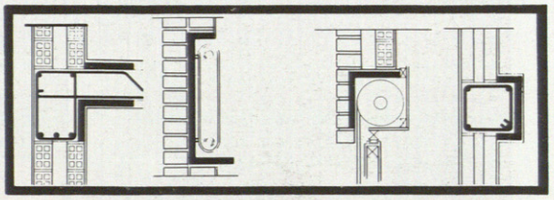


CHAPADO AISLANTE DE TECHOS





CHAPADO AISLANTE DE TERRAZAS



CHAPADO AISLANTE DE PUENTES TERMICOS

DOCE PAJAROS DE UN TIRO:

- Aislamiento inalterable.
- Incombustible.
- No tóxico.
- Barrera de vapor.
- Anti-humedad.
- Calentamiento rápido del ambiente.
- Supresión de un muro.
- Menos peso.
- Más espacio útil.
- Menos obra.
- Construcción rápida.
- Menos escombro.



Edificio TORRE EUROPA en el Paseo de la Castellana de Madrid. Proyecto del arquitecto D. Miguel de Oriol. Aislado con POLYDROS.

Consulte sus problemas de aislamiento a nuestro Servicio Técnico.

POLYDROS, S.A.

Saturnino Calleja, 18 - 28002 Madrid - Tels.: 415 54 45 - 416 15 45 - 415 63 61 - Fax: 415 64 98 - Télex: 44659



SERIE HOTELLERIE

Inda España, S. A.
Azufre, 10 - Tel. (91) 656 64 30
Fax (91) 656 55 48
Torrejón de Ardoz - 28850 Madrid

Un baño bien equipado contribuye al éxito de un hotel porque hace más agradable la estancia de los clientes. Con este fin, INDA ha creado Hotellerie, la primera serie de accesorios de baño adaptada a las exigencias específicas de los hoteles. Las piezas, realizadas en latón cromado o acero inoxidable, ofrecen la máxima resistencia al desgaste y a la humedad. Y permiten una limpieza diaria más fácil y cómoda.











Si desea recibir información gratuita de nuestros productos:

— Accesorios y espejos INDA.
— Accesorios, espejos y mamparas VECA.
— Aparatos sanitarios C. DOLOMITE.
— Bañeras de hidromasaje BREAK.

Remítanos sus datos en el cupón adjunto.

Deseo recibir más información:

Empresa .....

Dirección .....

Provincia .....



S-600 SYSTEM

Puertas en Acero Inoxidable, Latón, Cobre, Bronce.

Modelos y medidas STANDARD



Estación VENTAS

Las puertas **S-600 SYSTEM** "alto tráfico" han sido seleccionadas, para participar en el ambicioso proyécto de remodelación y actualización que el **METRO** de Madrid está desarrollando.

Las baterías de puertas **S-600 SYSTEM,** Mod. 630-E, en Acero inoxidable AISI 304, acabado superficial S/ASTM A-480 nº 8, Ref. 6219 instaladas en los vestíbulos de acceso a estaciones, aportan a este medio de transporte un nivel de calidad, que hoy día no alcanzan ciudades como París o Londres.

S-600 SYSTEM

INFORMACION:
(91) 606 39 12

GRUPSA

Perfrisa inaugura una nueva línea de producción de **panel en continuo.**

DOS MILLONES DE METROS CUADRADOS AL AÑO.

CADA VEZ MAS LIDER



En PERFRISA, no nos conformamos con ser la empresa nº 1 de Europa en producción, tecnología y calidad de panel sandwich.

Hemos iniciado en Noviembre la producción de panel en una nueva línea en continuo, con una capacidad de 1.200.000 m^2/ año, que se unen a los 800.000 producidos en la línea ya existente.

Más de dos millones de metros cuadrados de panel al año, dirigidos a aplicaciones en Construcción, Industria, Tecnología del Frío, Urbanismo, etc.

Un producto homologado en los mercados internacionales más exigentes que, además de sus extraordinarias características técnicas, cumple los últimos requisitos internacionales en materia de conservación del medio ambiente.

PERFRISA consolida así su liderazgo europeo en la fabricación e instalación de panel sandwich. Más de 10 millones de m^2 de panel instalados en todo el mundo, nos respaldan.

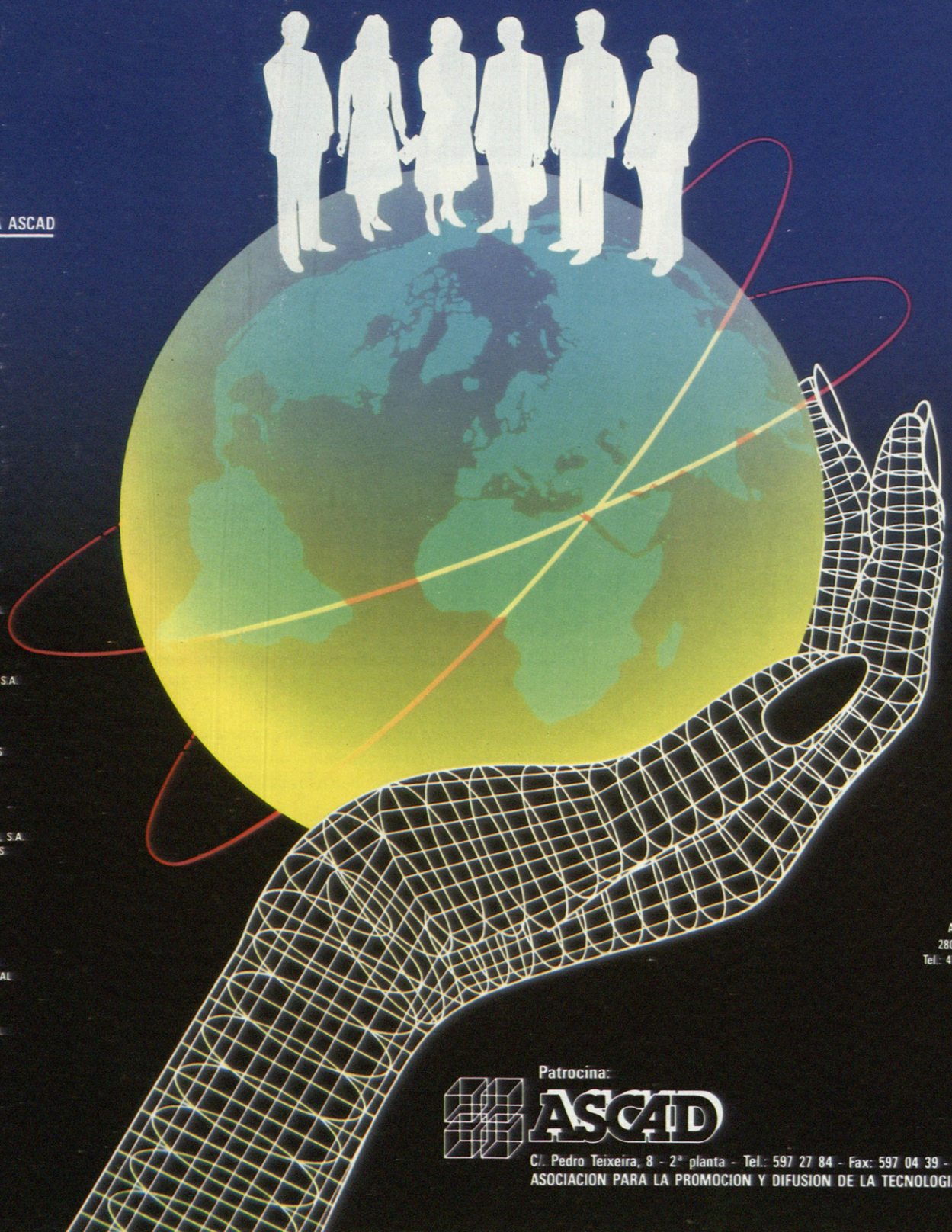
PERFRISA
Grupo ENSIDESA

31014 PAMPLONA. C/. Sta. Engracia, 2. Teléfono: (948) 12 13 00. Télex: 37710 - 37753. Fax: (948) 12 55 55.
31195 BERRIOPLANO (NAVARRA). Teléfono: (948) 30 20 51. Télex: 37703. Fax: (948) 30 14 13.

EXPO CAD 90

III Salón Monográfico del CAD-CAM-CAE

7, 8 y 9 de Marzo - De 9.30 a 19 horas. IFEMA Paseo de la Castellana, 257



EMPRESAS ASOCIADAS A ASCAD

- ACERI, S.A.
- APLEIN INGENIEROS, S.A.
- APPLE COMPUTER ESPAÑA, S.A.
- ARKTEC, S.A.
- ASICOM, S.A.
- CAD CENTER, S.A. (GRUPO ISIS)
- CALCOMP ESPAÑA, S.A.
- CENTUNION, S.A.
- CIMTEK, S.A.
- CLUB INFORMATICO, S.A.
- COMMODORE, S.A.
- COMPAQ COMPUTER, S.A.
- CONSTRUCTORA DE EQUIPOS ELECTRICOS, S.A.
- CONTROL DATA IBERICA, S.A.
- COOPERS & LYBRAND, S.A.
- C.S.E.I. S.A.
- DAISY SYSTEMS IBERICA, S.A.
- DAPCO, S.A.
- DECISA, S.A.
- DELTACAD, S.A.
- DIODE ESPAÑA, S.A.
- EMPRESARIOS AGRUPADOS, S.A.
- EPTISA
- ERDISA
- ESSA EQUIPOS Y SISTEMAS, S.A.
- EVIL ELECTRONICA
- FHECOR, S.A.
- FIDES INFORMATIK
- FOX COMPUTER IBERICA, S.A.
- HEWLETT PACKARD ESPAÑOLA, S.A.
- IBERMATICA, S.A.
- IBM, S.A.E.
- INSTRUMATIC ESPAÑOLA, S.A.
- INTERGRAPH ESPAÑA, S.A.
- INVESTIGACIONES CIBERNETICAS
- INVESTRONICA, S.A.
- KONTRON INSTRUMENTS, S.A.
- LOGIC CONTROL, S.A.
- MANNESMANN KIENZLE, S.A.
- MAPTEL, S.A.
- MATRA DATA SYSTEME IBERICA, S.A.
- McDONNELL DOUGLAS SISTEMAS TECNOLOGICOS, S.A.
- MULTILAYER-CAD
- NCR ESPAÑA, S.A.
- NIXDORF COMPUTER, S.A.
- NOVATRONIC, S.A.
- OCE GRAPHICS
- OMNILOGIC, S.A.
- PRIME COMPUTER ESPAÑA, S.A.
- RENAULT AUTOMATION SUCURSAL EN ESPAÑA
- ROLAND
- SEMITRONIC, S.A.
- SENER, SISTEMAS MARINOS, S.A.
- SIDISA, S.A.
- SOFT, S.A.
- SOFT-SELL, S.A.
- SOFTRONICS, S.A.
- TEKTRONIX ESPAÑOLA, S.A.
- TOOL IBERICA, S.A.
- UNISYS ESPAÑA, S.A.
- UNITRONICS, S.A.

Organiza:

IFEMA

Avda. de Portugal, s/n
28011 MADRID (ESPAÑA)
Tel.: 470 10 14 - Fax: 464 33 26

Patrocina:

ASCAD

C/. Pedro Teixeira, 8 - 2ª planta - Tel.: 597 27 84 - Fax: 597 04 39 - 28020 MADRID
ASOCIACION PARA LA PROMOCION Y DIFUSION DE LA TECNOLOGIA CAD/CAM/CAE

INTERARK

BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INTERIOR Y DISEÑO

90



Presente sus novedades en Interark.
Es el punto de atracción habitual de importantes grupos de prescriptores: arquitectos, aparejadores, decoradores...

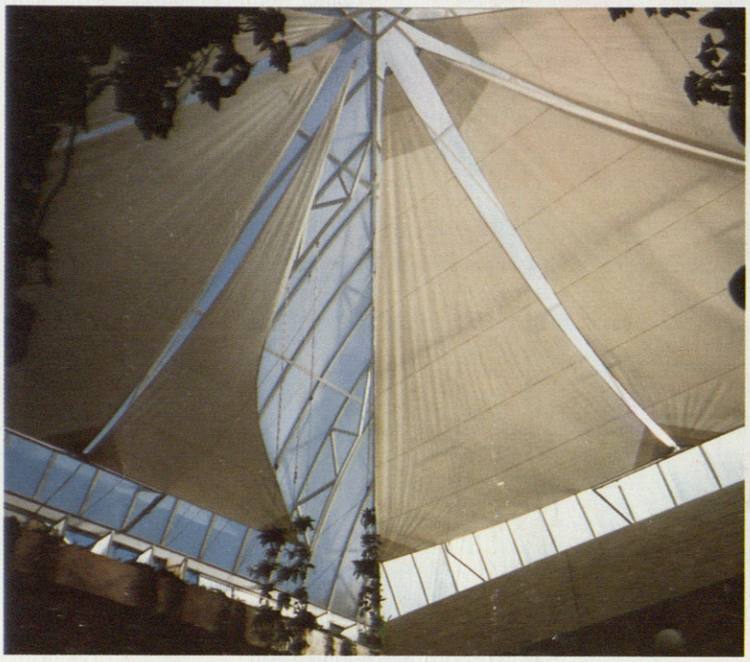
BILBAO 4/8 ABRIL 1990

UNA MAGNIFICA "RECOMENDACION" PARA SUS FABRICADOS.

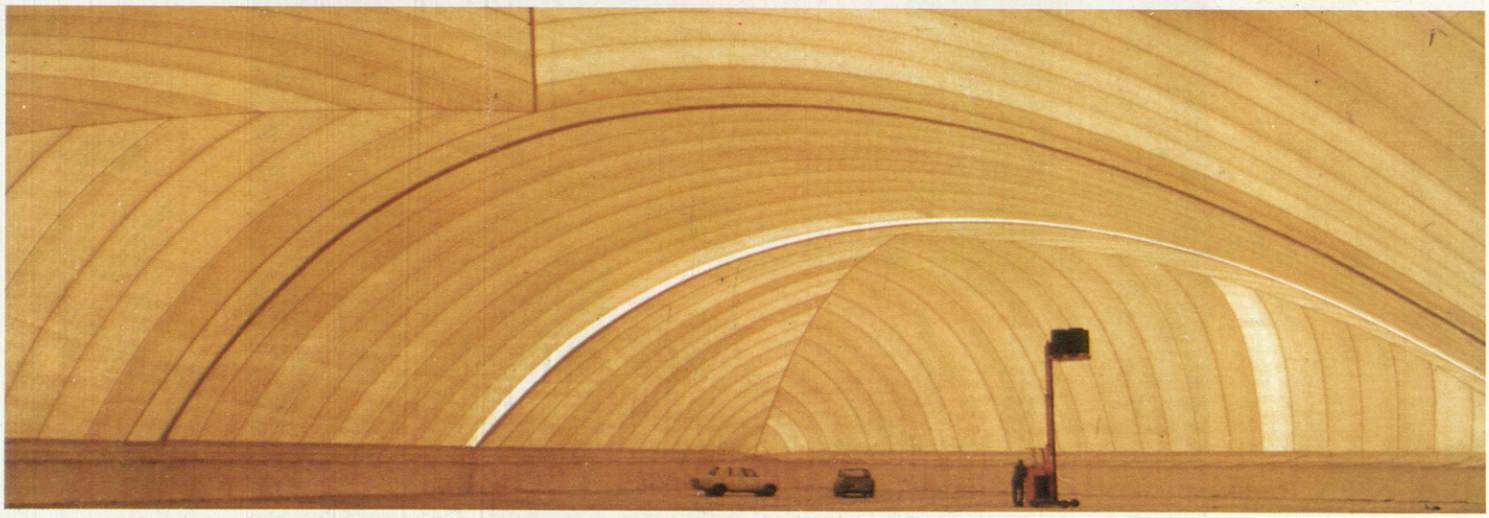
FERIA INTERNACIONAL DE BILBAO — **BILBOKO NAZIOARTEKO ERAKUSTAZOKA**

Apdo. 468 - 48080 Bilbao - Tfnos. (94) 441 54 00 - 441 75 00 - 441 67 00 - Telefax (94) 442 42 22 - Telex 32617 FIMB-E

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA







Fernández Carrión S.L.

TOLDER

OFICINAS CENTRALES

ULISES, 97. 28043 MADRID
TELS.: 200 31 25 - 200 33 63 - 200 91 81
TELEFAX: 759 71 05

OFICINAS ALQUILERES
EMBAJADORES, 216. 28045 MADRID
TELS.: 230 51 29 - 239 06 56









Cerramientos KLEIN

herrajes para proyectar lo que quiera, **en cerramientos**



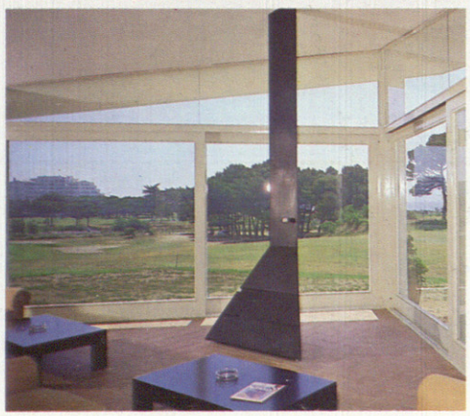






- **PERSIANAS**, de tantas hojas como pueda imaginar, guiadas, sin guiar...
- **VENTANAS y BALCONERAS**, de cerramiento hermético, batientes, oscilo-batientes, correderas, plegables, de formas variadas...





Si desea información completa, envíe el cupón a:
KLEIN ibérica s.a. - Escorial, 131-133 - 08024 BARCELONA,
o pídala por: **Tel. (93) 213 12 04 / FAX 214 15 06**

Nombre.....
Profesión.....
Domicilio.....
Población.....
Cód.Postal.....Tel. .....

GG

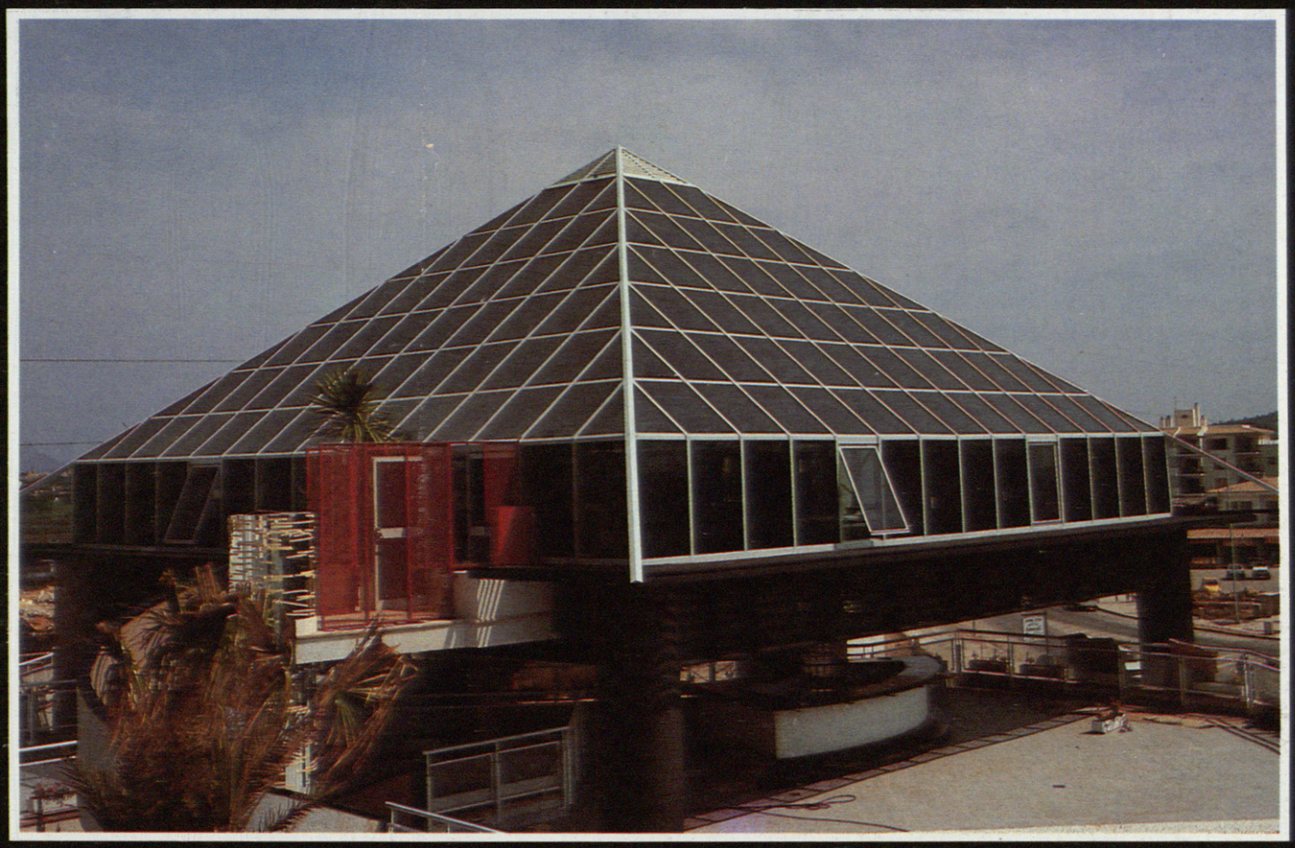
Editorial Gustavo Gili, S.A.

08029 BARCELONA. Rosellón, 87-89. Tel. (93) 322 81 61
28006 MADRID. Alcántara, 21. Tels. (91) 401 17 02 y 401 17 03

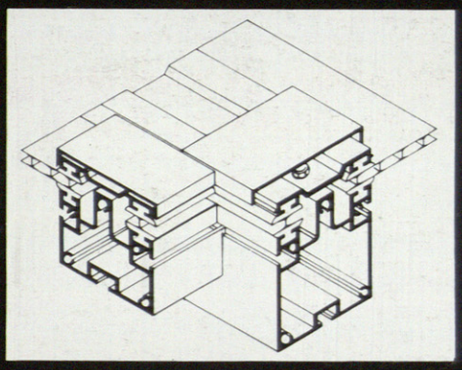


lucernarios **hiberlux**®

espacio y luz



Los perfiles patentados Hiberlux en aluminio constituyen la armadura portante y mantienen el acristalamiento. Una junta en neopreno mantiene el aislamiento térmico. El perfil posee canales para drenar, el agua de condensación.



Ingenieros y técnicos asesoran a los arquitectos en las distintas fases de la preparación de los proyectos, asegurando el buen fin de los trabajos. Todos los perfiles son anodizables en diferentes tonos o tratados mediante lacados.

Industrias Iberia, S. A.

CONSTRUCCIONES METALICAS

FABRICA Y OFICINAS: *Polígono Industrial "PROCOINSA"*
C/ Hierro, 20 - Teléf. 675 12 07 - Fax 656 50 97 - TORREJON DE ARDOZ (Madrid)

LA MEJOR PUBLICIDAD DE ASCENSORES OTIS LA HACE CADA DÍA ESTA TORRE



PORQUE CADA DÍA SUBEN MILES DE PERSONAS A LA TORRE MÁS FAMOSA DEL MUNDO EN LOS ASCENSORES MÁS LEGENDARIOS. LOS ASCENSORES OTIS. LOS QUE LLEVAN EL NOMBRE DE AQUEL PERSONAJE QUE HACE MÁS DE UN SIGLO REVOLUCIONÓ EL MUNDO CON SU INVENTO. DESDE ENTONCES HEMOS AVANZADO EN TECNOLOGÍA, DISEÑO Y SEGURIDAD. TRANSPORTANDO A MILLONES DE PERSONAS EN LOS EDIFICIOS, TORRES Y RASCACIELOS MÁS IMPORTANTES DEL MUNDO.

ZARDOYA OTIS

Plaza del Liceo, 3. 28043 MADRID

Los primeros del mundo,
y subiendo.

prodema PERMALI

TABLEROS DE ALTA DENSIDAD



BIBLIOTECA PUBLICA DE ZARAGOZA

Dirección facultativa:
Víctor López Cotelo, arquitecto
Fco. Javier García Delgado, arquitecto
José Antonio Valdés Moreno, Arq. técnico
Pedro Urroz Lasún, Arq. técnico

Muro cortina.— Cerramiento ligero a base de tablero Fenólico de Alta Densidad.



B.º San Miguel, s/n. Telfs. (943) 80 62 26 - 80 62 47 - 80 81 50. Telex 36228 CAMIN E. LEGORRETA (Spain).



KARPESA
Ventanas de PVC

- CONFORT
- AISLAMIENTO TERMICO Y ACUSTICO
- AHORRO DE ENERGIA
- INALTERABLES
- FACIL LIMPIEZA
- MINIMO MANTENIMIENTO
- FUNCIONAMIENTO SUAVE
- CON ACRISTALAMIENTO AISLANTE **climalit**
- SE ADAPTAN A TODAS LAS FACHADAS

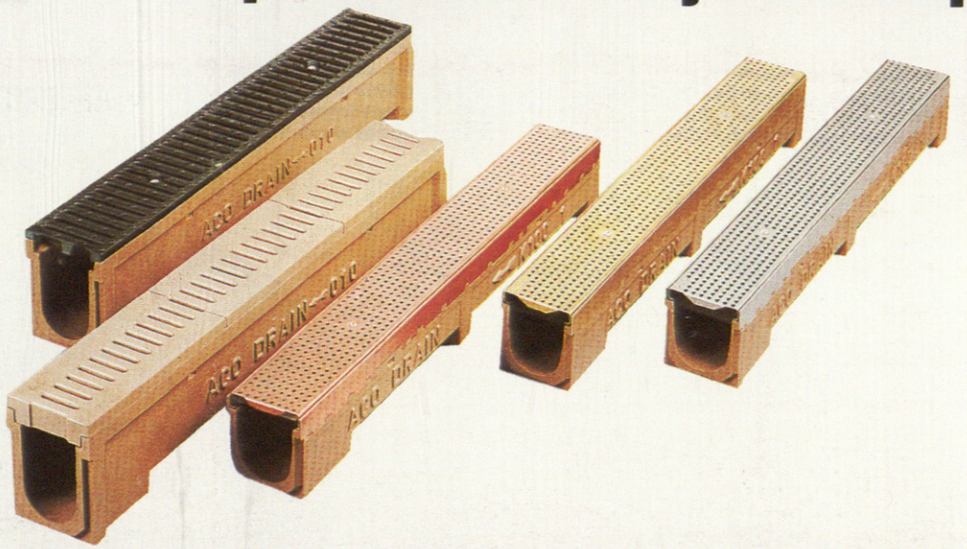
KARPESA
MALDONADO, 19
28006 MADRID
TEL. (91) 431 98 54
FAX (91) 275 61 81

KARPESA CATALUNYA, S.A.
AVDA. DE MADRID, 9
08028 BARCELONA
TEL. (93) 334 42 66 - 334 47 66
FAX (93) 334 47 66

CALIDAD PARA TODA LA VIDA

ACO DRAIN®

Canales para el drenaje de superficies con rejilla incorporada





©ROLDOS S.A.

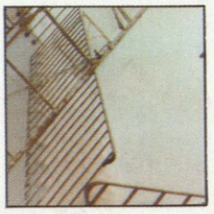
ACO PRODUCTOS POLIMEROS S.A.
Aragón 424 entlo. 3ª
08013 BARCELONA
Tel. (93) 246.50.01
Fax : (93) 246.56.03

PRODUCTOS POLIMEROS
ACO

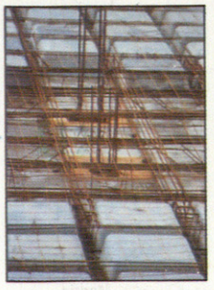
MAGUIMAN, S.A.

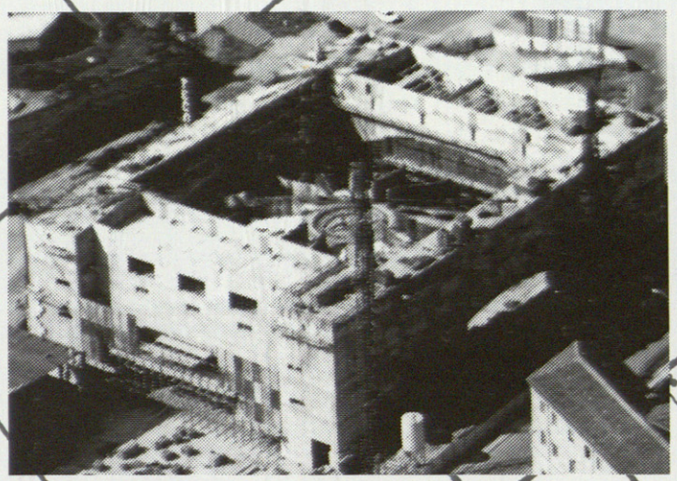
EMPRESA CONSTRUCTORA

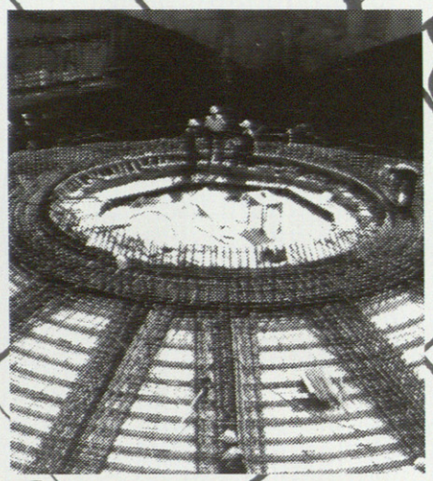
PLAZA DE PIZARRO, 2 TELEFS.: 638 61 12 y 638 61 96 - FAX: 638 59 09 28220 MAJADAHONDA (Madrid)





Palacio de Congresos de Salamanca.
Construcción de la cúpula en el suelo de la Sala Principal, para su posterior elevación.

Teconsa aporta soluciones constructivas que mejoran la calidad de vida. Su planificación estratégica, control y gestión de cada proyecto garantizan el cumplimiento de los plazos establecidos, anteponiendo la calidad a la cantidad de la obra realizada.

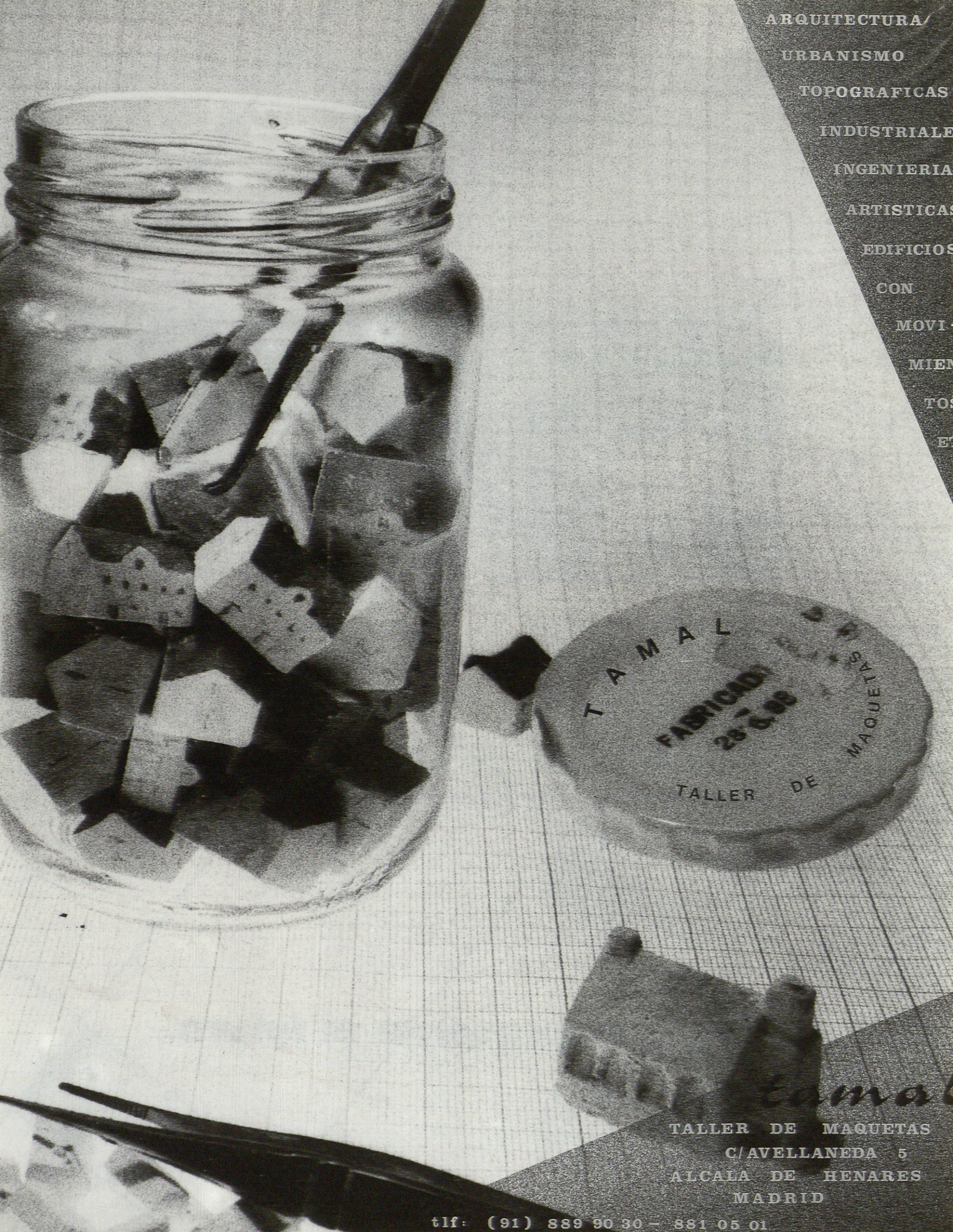
Teconsa está en la vanguardia de la construcción para hacer presente el futuro.

Hacemos presente el futuro.

TECONSA

TECNOLOGIA DE LA CONSTRUCCION

Serrano, 41. Tel.: 435 66 42*. Fax: 275 96 82. 28001-Madrid.


ARQUITECTURA/
URBANISMO
TOPOGRAFICAS
INDUSTRIALE
INGENIERIA
ARTISTICAS
EDIFICIOS
CON
MOVI-
MIEN
TOS
E
TAMAL
FABRICADO
28-6-88
TALLER DE MAQUETAS
tamal
TALLER DE MAQUETAS
C/AVELLANEDA 5
ALCALA DE HENARES
MADRID
tlf: (91) 889 90 30 – 881 05 01

TALLER 5

PERSPECTIVAS E ILUSTRACIONES DE ARQUITECTURA 6372782



EMBAJADA DE GRECIA Aerógrafo



ADOSADOS EN GUADALAJARA Acuarela y aerógrafo



LARIOS, S. A. Aerógrafo y acuarela

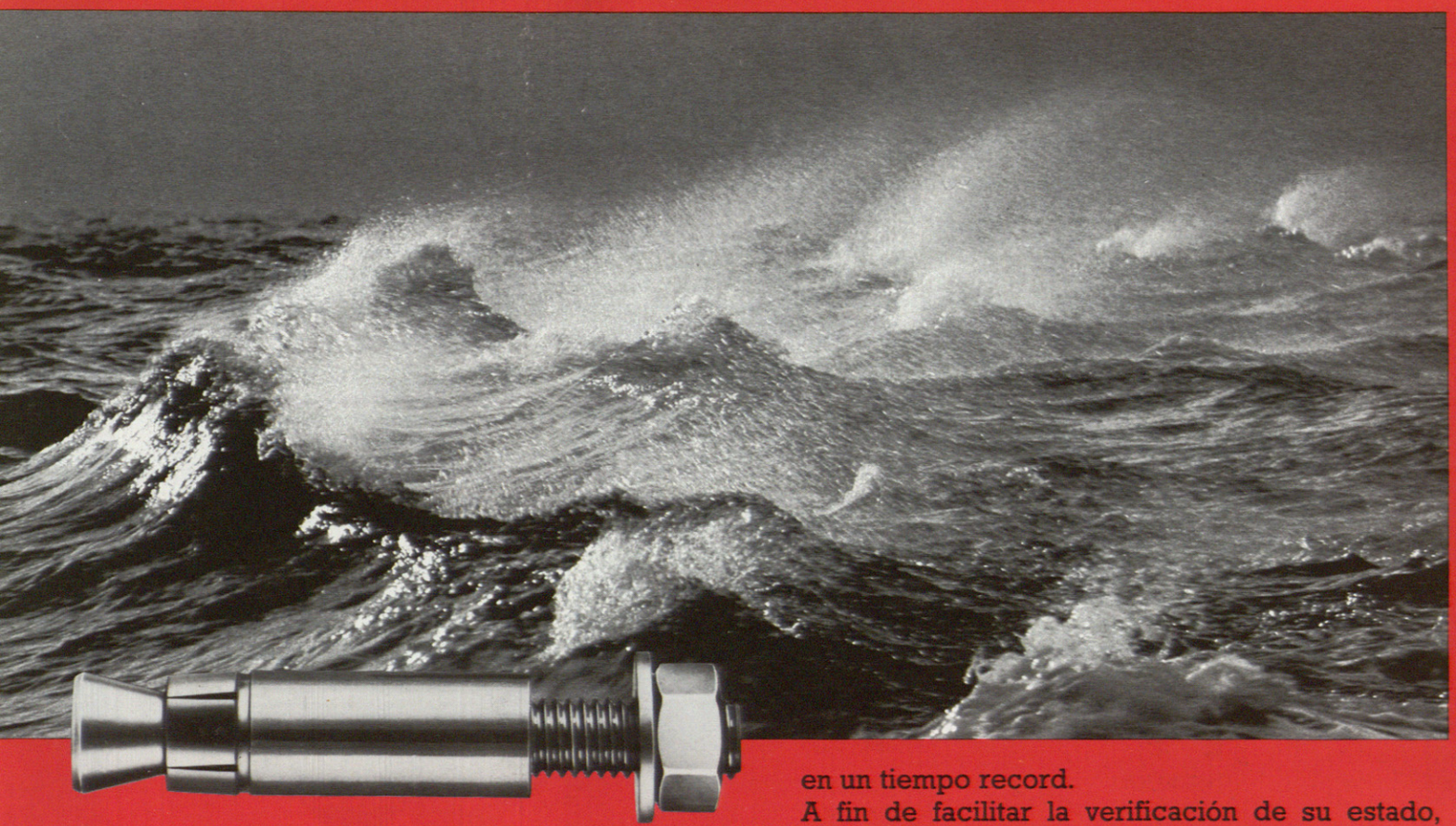


CENTRO COMERCIAL ALCAMPO Acuarela



HOTEL DE LUJO EN ALTEA Acuarela

ZYKON de fischer: 30 millas bajo el mar.



La construcción del tunel bajo el Canal de la Mancha, de 30 millas de longitud, está considerada la obra del siglo. Las tres galerías que lo integran van abriéndose paso a 100 m bajo el nivel del mar. Las gigantescas perforadoras avanzan 17 m al día desde Inglaterra y Francia. En este proyecto, la seguridad y la fiabilidad, son los dos aspectos más importantes, durante y sobre todo después de las obras.

Todas la fijaciones han de cumplir por ello, los requisitos mas exigentes. La decisión recayó sobre ZYKON, el anclaje fischer para taladros con destalonado de fondo.

El destalonado del taladro, la colocación mecánica del anclaje y la protección contra la corrosión mediante una unión forzada adicional, se realizan en un tiempo record.

A fin de facilitar la verificación de su estado, incluso años después de su montaje, los anclajes han de ser totalmente desmontables.

Son Zykon y los especialistas de fischer, quienes han logrado resolver este arduo problema.

Fischer – el emblema de la seguridad en todo el mundo.

tacosfischer®

Técnica de fijación made by fischer

Solicite información más detallada o díganos cuál es su problema de fijación. fischer iberica S.A., Avenida de Roma 1 al 9, Apartado de Correos No. 9, Cerdanyola del Valles (Barcelona), Télefono: 93-692 04 16, Telefax: 93-691 19 12, Telex: 50 961 fies e.

Nombre:

Direccion:

F30

SERVICEPLAN



Styrodur.
La plancha aislante de color verde de BASF...

...para que la calefacción por suelo radiante transmita el calor en la dirección correcta.

La calefacción por suelo radiante se instala cada vez más. Un requisito indispensable es que el suelo lleve aislamiento térmico, para que el calor esté donde se necesita: en la habitación y no en el suelo.
Con Styrodur, la dirección en que se transmite el calor es la correcta porque esta plancha se distingue por una gran capacidad de aislamiento y una singular resistencia a la compresión. Además, Styrodur se puede combinar con un material para el aislamiento del ruido de impactos.

La investigación y desarrollo de BASF han hecho del Styrodur un material polivalente y seguro en su función.

Styrodur es un material con célula cerrada, clasificado en su reacción al fuego como M1 según UNE 23.727-81 y B1 según DIN 4102, con el sello de calidad INCE, que da buen resultado en todas sus aplicaciones: aislamiento de cubiertas inclinadas y planas, techos, naves industriales, cámaras frigoríficas, suelos de aparcamientos al aire libre, aislamiento de paredes (cámaras), perimetral, firmes de carreteras y vías férreas y para otras muchas aplicaciones en la construcción.

Distribuidor en España:

AISLAMIENTOS VINCO WANNER

WANNER Y VINYAS, S.A.

Oficinas: Avda. Infanta Carlota, 123. 08029 Barcelona
Tel.(93) 322 27 11. Télex 51761 JVCO E. Fax (93) 410 62 64

Delegaciones: Madrid. Oviedo. San Sebastián. Sevilla. Tarragona. Valencia. Zaragoza.

---------- AR

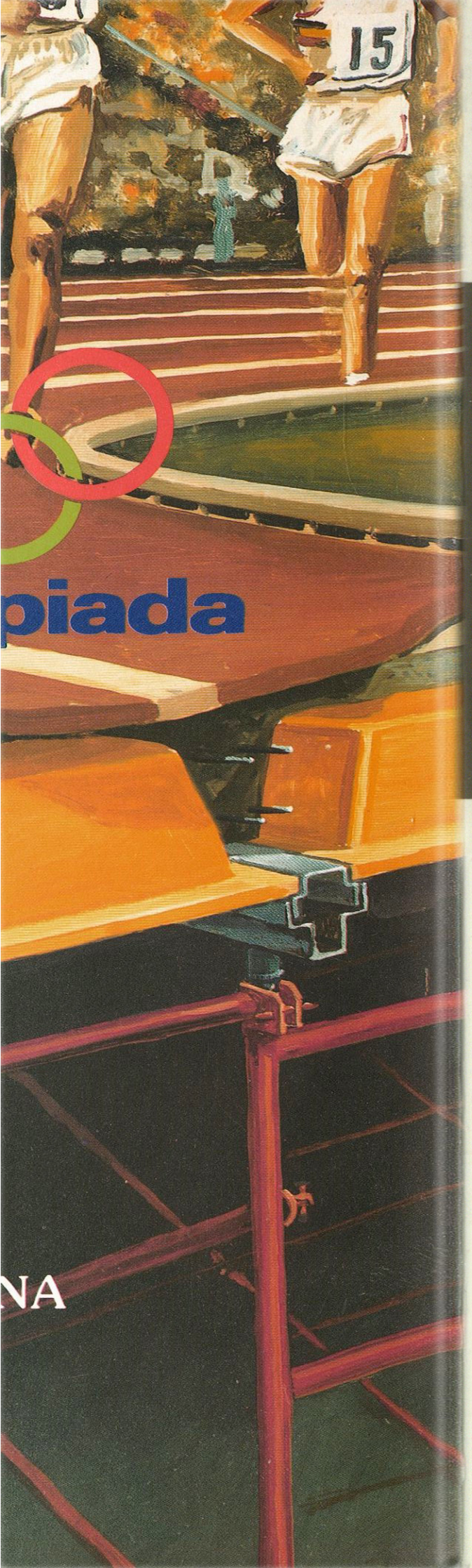
WANNER Y VINYAS, S.A.

Ruego me faciliten más información sobre Styrodur
Nombre: _____
Dirección: _____
Población: _____

HSB-8803

BASF


andamios
encofrados
muros
pilares
cimbras
tribunas
escenarios
torres
xxv olimpiada
BARCELONA
1992



CYPE INGENIEROS S.A.
AVDA. EUSEBIO SEMPERE 5
03003 ALICANTE
TELS. (96) 522 40 88 - 522 48 53
FAX (96) 512 49 50

Cálculo Espacial de Edificios

- **Cálculo Espacial Real.** No se calculan pórticos planos para combinar esfuerzos en pilares, sino que los datos se introducen por plantas y el edificio se calcula en su conjunto.

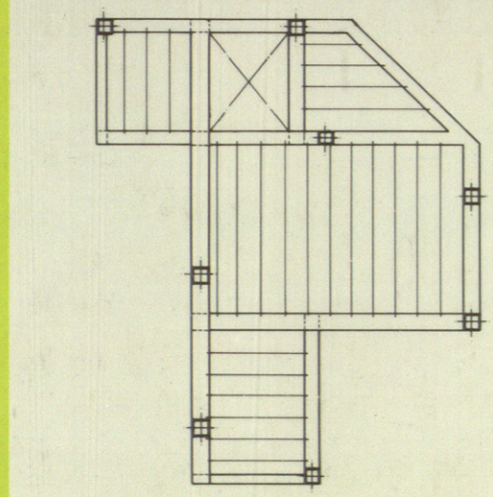
- **Pórticos no planos, no perpendiculares, vigas balcón y curvas.** Las cargas de los zunchos pasan a los pórticos principales. Un programa de cálculo por pórticos planos no podría calcular el edificio del esquema adjunto.

- **Generación automática de acciones de viento y sismo,** compatibilizando las deformaciones en planta de los distintos elementos del edificio.

- **Unido a cimentaciones.**

- **Obtención de los planos de cuadro de pilares y armado de jácenas agrupados por plantas.** Tanto por impresora como por plotter y conexión a programas de diseño asistido (AUTOCAD, CADKEY, ARC, DIVAC-MEDIG, etc.)

- **Y además:** Pilares circulares, jácenas en T, jácenas de celosía, jácenas pretensadas, cimentaciones a distinto nivel, flexión esviada en pilares, agrupación de plantas, etc.



Cálculo Espacial de Edificios
200.000 Ptas.

Junto con cimentaciones y forjados
250.000 Ptas.

Solicite tarifa de precios
para otros programas.

CYPE INGENIEROS

Software de Arquitectura

Cálculo Espacial de Edificios

- **Cálculo Espacial Real.** No se calculan pórticos planos para combinar esfuerzos en pilares, sino que los datos se introducen por plantas y el edificio se calcula en su conjunto.

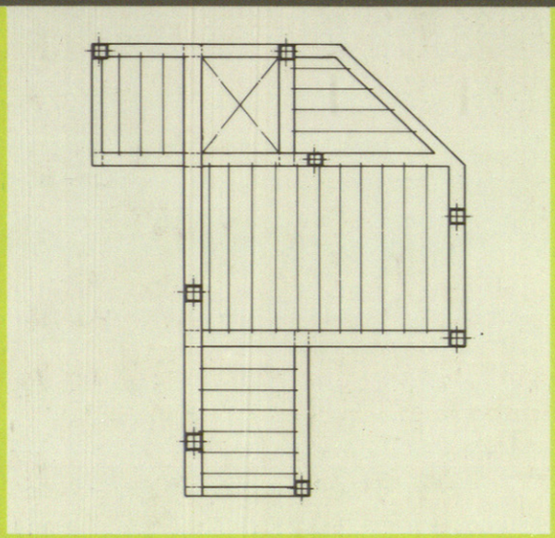
- **Pórticos no planos, no perpendiculares, vigas balcón y curvas.** Las cargas de los zunchos pasan a los pórticos principales. Un programa de cálculo por pórticos planos no podría calcular el edificio del esquema adjunto.

- **Generación automática de acciones de viento y sismo,** compatibilizando las deformaciones en planta de los distintos elementos del edificio.

- **Unido a cimentaciones.**

- **Obtención de los planos de cuadro de pilares y armado de jácenas agrupados por plantas.** Tanto por impresora como por plotter y conexión a programas de diseño asistido (AUTOCAD, CADKEY, ARC, DIVAC-MEDIG, etc.)

- **Y además:** Pilares circulares, jácenas en T, jácenas de celosía, jácenas pretensadas, cimentaciones a distinto nivel, flexión esviada en pilares, agrupación de plantas, etc.



Cálculo Espacial de Edificios
200.000 Ptas.

Junto con cimentaciones y forjados
250.000 Ptas.

Solicite tarifa de precios
para otros programas.

CYPE INGENIEROS S.A.
AVDA. EUSEBIO SEMPERE 5
03003 ALICANTE
TELS. (96) 522 40 88 - 522 48 53
FAX (96) 512 49 50

CYPE INGENIEROS

Software de Arquitectura