



EDENTE CLEMENTE PONTIF. MAX.

S. P. Q. R.

DOMITIANVS CAESAR AVGVSTVS

[Sobre la escala en la forma arquitectónica]

Robert Venturi

Robert Venturi es arquitecto. Este texto manuscrito y dañado fue encontrado en la Revista *Arquitectura* trasapelado detrás de unos archivadores. Transcrito por Federico Soriano, con la asistencia de nuestra restauradora Claudia Visser.

Un método para hablar de arquitectura y analizar donde te encuentras es definirla. Cada arquitecto trabaja con una definición en mente aún cuando no lo sepa, o no la tenga explícita; cada generación ha tenido sus propias definiciones. [Pero u]n edificio no deb[er]ía ser vehículo para las ideas de un arquitecto. Como artistas no pod[er]íamos imponer a nuestro trabajo las ideas inaplicables que nos gustan como críticos. Louis Kahn afirmaba que un arquitecto debería sorprenderse por la apariencia de su edificio después que hubiera resuelto su diseño.

[Otra forma es] describi[r] nuestra experiencia como arquitectos. [Nosotros] nos preocupamos por la relación entre forma y tamaño. En la catedral de Cefalu la figura de Cristo en mosaico es grande en relación con el resto del ornamento. El tamaño de los pabellones delanteros de Vanbrugh en Grimsthorpe en relación a los pabellones traseros es ambiguo desde lejos: ¿Son grandes o pequeños?. En St. George-in-the-East de Hawksmoor las exageradas claves sobre las ventanas de la nave lateral están mal en detalle: cuando se ven muy de cerca son demasiado grandes en relación con la abertura que cubren. Sin embargo cuando se ven más lejos, en el contexto de toda la composición, son correctas en tamaño y escala. La catedral metropolitana de Atenas, es absurda como obra de arquitectura. Está fuera de escala: su pequeño tamaño no se corresponde con la complejidad de su forma (es decir, en el caso de que la forma tenga que venir determinada primordialmente por la estructura) porque el espacio que encierra esa planta cuadrada puede ser cubierto sin los soportes interiores y sin esa complicada configuración de la cubierta a base de cúpula, tambor y bóveda.

Estas contradicciones de escala y [tamaño?] espacio (grande y pequeño, individual y masivo), de movimiento (estático o dinámico) y de luz (brillante y oscuro) [son recursos que usa el arquitecto y vienen a] satisfacen[r] la necesidad de contrastes en una arquitectura de [complejidad].

[Tomamos como ejemplo una obra nuestra,] la casa [de Chestnut Hill] es a la vez grande y pequeña. [O mejor dicho] es una casa pequeña con una escala grande. En el interior los elementos son grandes: el

hogar es demasiado grande y la repisa demasiado alta para el tamaño de la habitación; las puertas son anchas, el respaldo de la silla alto. Otra manifestación de la gran escala del interior es el mínimo de subdivisiones del espacio. En el exterior las manifestaciones de gran escala se dan en los elementos principales, que son grandes y reducidos en número y centrales o simétricos en posición, así como en la simplicidad y regularidad de la forma y de la silueta del conjunto. En la parte trasera, la ventana de media luna es grande y domina por su forma y posición. En la parte delantera, la galería de entrada es ancha, alta y central. Se acentúa su gran escala por el contraste que se produce con las otras puertas, mas pequeñas en tamaño, pero similares en forma; por su poca profundidad para su tamaño; y por la posición regular de la entrada interior detrás de ella. También la moldura de madera aplicada sobre la puerta incrementa su escala. El zócalo aumenta la escala del edificio porque es más alto de lo que se espera. También estas molduras afectan de otra manera a la escala: hacen los muros de estuco aún más abstractos y la escala, que normalmente queda determinada por la naturaleza de los materiales, mas ambigua e indefinida.

La principal razón de la gran escala es equilibrar la complejidad. La complejidad en combinación con la pequeña escala en edificios pequeños significa actividad. La gran escala en el edificio pequeño, como las otras complejidades, consigue una tensión más que un nerviosismo, una tensión apropiada para esta clase de arquitectura.

[También al revés podríamos hablar de la pequeña escala]. Las enormes aberturas rectangulares de la buhardilla de San Pedro de Miguel Angel son más anchas que altas, con lo que deben cubrirse según la dimensión mas larga. Esto está mal en relación con las limitaciones de cubrición de la albañilería que dictan que en la arquitectura clásica las grandes aberturas, como estas, deben proporcionarse verticalmente. Pero precisamente porque uno generalmente espera proporciones verticales, la cubrición longitudinal expresa válida y vívidamente su relativa pequeñez. Tres o cuatro estilos diversos pueden usarse simultáneamente también sobre la misma fachada de edificios colectivos para reducir la escala y la impersonalidad de [un]a larga fachada.

El ornamento de la Guild House[, otra vez debemos recurrir a una obra nuestra,] es explícito [en este sentido]. Refuerza y contradice la forma del edificio que adorna. La banda continua de ladrillo vidriado en blanco que recorre en altura toda la fachada en combinación con el plano del mismo material de la parte inferior, divide el edificio en tres plantas desiguales: basamento, planta principal y ático. Esto contradice la escala de las seis plantas reales e iguales a la que se

superpone. El panel central blanco [por el contrario] realza el foco y la escala de la [puerta de] entrada. Extiende la planta baja hasta el final del balcón de la segunda planta del mismo modo y por las mismas razones que la mayor escala y elaboración que suelen darse en torno a la puerta de un palacio renacentista o un pórtico gótico.

[Se muestra así una] relación especial entre tamaño y proporción. [L]os arquitectos modernos ortodoxos sostienen que el cambio de tamaño implica el cambio de proporción, para reflejar exclusivamente los fundamentos estructurales de la forma y de la proporción. [De la] otra parte Jasper Jones en sus pinturas yuxtapone banderas convencionalmente proporcionadas que son de tamaño grande, pequeño y mediano.

[Continuando con la Guild House,] la economía imponía no usar elementos arquitectónicos avanzados sino elementos convencionales. Nosotros no nos resistimos a ello. Las paredes de ladrillo marrón oscuro con las ventanas en guillotina recuerdan a las tradicionales casas entre medianerías de Filadelfia. Sin embargo, su efecto no es habitual porque están sutilmente proporcionadas y son anormalmente grandes. El cambio de escala de estos elementos casi banales confiere tensión y una cualidad a estas fachadas, que los hace aparecer como de formas convencionales y no convencionales al mismo tiempo. [Ello] también nos muestra el valor de los elementos familiares y convencionales por yuxtaposición en nuevos contextos, a diferentes escalas, para adquirir nuevos significados perviviendo con los antiguos. La percepción simultánea [y contigua] de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas al observador, y hace la percepción más viva.

En otro contexto me he referido a las contigüidades de los órdenes mayores y menores de la arquitectura manierista y barroca. [O] la escalera de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania de [Frank] Furness[. El] demasiado grande en su contexto inmediato, pero es apropiada con relación a la escala exterior y a su significación de entrada.

En la arquitectura moderna, las yuxtaposiciones de escala contradictoria que contienen elementos inmediatamente contiguos son todavía más raras que las supercontigüidades. Tal manipulación de escala se ve en el collage accidental que forman la colosal cabeza de Constantino y las persianas del patio en el Museo Capitolino. Miguel Angel crea un contraste de escala aún mas contradictorio en la fachada trasera de San Pedro; una ventana ciega está yuxtapuesta a un capitel más grande que la misma ventana. Significativamente es corriente que en configuraciones no arquitectónicas se produzcan hoy en día tales contrastes de escala.

Los cambios de escala se producen algunas veces en nuestras ciudades, pero generalmente ocurren más por accidente que por diseño. En la fachada de la

Catedral de Cremona hay una contigüidad violenta entre arcadas pequeñas y un rosetón enorme más arriba. Esto refleja en el edificio la escala del propio edificio y la escala de la ciudad dominada de modo que el edificio se adapta a la visión próxima y, sin embargo, se impone desde lejos. El pórtico clásico es una entrada retórica. Las escaleras, las columnas y el frontón se yuxtaponen a la verdadera entrada que está detrás y tiene otra escala. La entrada del Arts & Architecture Building de Paul Rudolph en Yale está a la escala de la ciudad; la mayoría de la gente usa la pequeña puerta lateral situada en la torre que contiene la escalera. Las fachadas de las grandes catedrales de la Ile de France son planos bidimensionales a la escala del conjunto.

¿Como consiguen presencia estos importantes edificios institucionales [que aparecen, casi siempre, rodeados por edificios privados menos importantes pero mas grandes? [A] través de la escala arquitectónica;] siendo edificios pequeños de gran escala. Me gusta el uso que hace Louis Sullivan del arco gigante para dar imagen, unidad y escala monumental a alguno de sus últimos bancos que son edificios pequeños pero importantes en las calles mayores de las ciudades del medio Oeste. Pero una vez más la gran escala debe yuxtaponerse a la pequeña escala (la gran escala para la presencia, la pequeña escala para la cordialidad) para que [se] esté cómodo como persona en un contexto monumental. La enorme puerta central del templo de Apolo en Didyma que tiene la misma escala gigante de las columnas del pórtico, contrasta con las pequeñas puertas laterales de la misma fachada. De la misma manera que Lutyens en Middleton Park[, Le Corbusier] en la Villa Stein contrasta la escala de la puerta de entrada y las puertas de servicio. Este contraste es intenso, no porque sean contiguas, sino porque las puertas tienen posiciones equivalentes en una fachada esencialmente simétrica. [Nosotros intentamos aplicar conceptos análogos en el edificio para el Y.M.C.A. en Ohio]. Este edificio tenía que ser grande en escala para ser el complemento y no ser superado por la fábrica de enfrente. Esto se consiguió por el tamaño, número y relación de los elementos de la fachada frontal. Había pocas aberturas en la pared y éstas eran grandes para aumentar la escala. La relación entre las aberturas, que son los elementos dominantes de la fachada, crean un ritmo relativamente regular sin ningún foco central o énfasis en los extremos. Esta característica también da al edificio una mayor unidad y escala. En su composición global no crea un principio, un medio y un final, lo que constituiría tres elementos diferentes: no es más que un elemento continuo que es resultado del ritmo regular, casi aburrido. En este sentido puede competir con la fábrica de enfrente que es mayor en su con-

junto pero menor en sus diferentes partes. Y es apropiadamente secundario respecto al ayuntamiento más pequeño que está al otro lado de la plaza.

La monumentalidad arquitectónica se usa indiscriminadamente en nuestra época y oscila entre una seca pureza y la aburrida ampulosidad. Los partidarios de Mies [van der Rohe] han hecho incapié en el elemento de consistencia a expensas de contenidos simbólicos o características de escala. Los ubicuos seguidores de Le Corbusier, no es sorprendente, no han sido capaces de emular el heroico *tour de force* del enigmático genio en el final de su vida; la monumentalidad de Le Corbusier no es para cualquier arquitecto ni para cualquier lugar, y la explícita retórica heroica no es para la arquitectura de este momento. La monumentalidad de Aalto es siempre apropiada, donde y como se use, y es sugerida a través de un tenso equilibrio, de nuevo entre un conjunto de contradicciones[, y escalas]. El auditorio del Technical Institute de Otaniemi combina la escala colectiva y la escala íntima, formas expresionistas y formas convencionales, simbolismos ordinarios y extravagantes, y un orden puro interrumpido por inconsistencias planeadas en los lugares apropiados.

En todos [los ejemplos usados] se asumen jerarquías complejas y contradictorias de escala y movimiento y de estructura y de espacio dentro de un todo. Y tienen en cuenta las complejidades variables de las funciones específicas al diferenciar los espacios generalmente con una jerarquización de su tamaño y de sus características.

[U]n edificio moderno excepcional, el P.S.F.S., da una expresión positiva de la variedad y complejidad de su programa. Comprende una tienda en el primer piso y un gran banco en el segundo con oficinas encima y espacios especiales en la parte superior. Estas variaciones de funciones y escalas (incluyendo el enorme rótulo de la parte superior) forman un conjunto compacto. Como un fragmento de un todo mayor en un contexto más grande, esta clase de edificio se relaciona otra vez con el campo de acción del urbanismo, pues es un medio de acentuar la unidad de un conjunto complejo. Una arquitectura que puede reconocer simultáneamente niveles contradictorios debería ser capaz de admitir la paradoja del fragmento que es un todo: el edificio que es un todo a un nivel y un fragmento de un todo mayor a otro nivel.

El cuidado por el contexto en el diseño de la arquitectura urbana propicia la armonía y la sensación de conjunto. La armonía se puede conseguir mediante el contraste o la analogía a través de ambos. Por tanto, en la composición artística del contexto, también hay cabida para la falta de armonía (esto supone reconocer como válidas contradicciones y discontinuidades dentro del conjunto y hacer la armonía global más agradable).

Lo que digo aquí sobre urbanismo y escala puede parecer obvio, pero implica un enfoque opuesto al de algunas galerías diseñadas recientemente. Los diseños de los museos urbanos de Stuttgart, Mönchengladbad y Los Angeles utilizan combinaciones de elementos de mediana escala en un juego espacial de pabellones y plazas que se han de experimentar secuencialmente, como en una ciudad medieval o en Villa Adriana. En estos museos la escala se amplía, no a través de la yuxtaposición de lo pequeño y lo grande dentro de los confines de la manzana urbana, sino que, al igual que en la arquitectura moderna, a través de los límites de la manzana (los pasos elevados salvan las calles, los itinerarios públicos exteriores cortan el edificio).

Una cuestión adicional de la escala arquitectónica [que finalmente deseo tratar] reside [en la relación entre tamaño y distancia de percepción y que se ejemplifica] en el diseño de los espacios de galería en relación con el tamaño de las pinturas, la escala de sus imágenes, y el número de personas que las contemplan. En la colección del primer Renacimiento de la National Gallery, por ejemplo, tenemos pinturas relativamente pequeñas con imágenes intrincadas. Se crearon para pequeñas capillas o las habitaciones, relativamente reducidas, de los palacios y las casas de la burguesía del Quattrocento, y originalmente las veían, quizás, varias docenas de personas al día. Estas pinturas, como iconos artísticos, las ven ahora, diariamente, miles de personas. Las propias galerías deben acomodar, por tanto, pequeños objetos y grandes multitudes. Las salas deben ser suficientemente grandes como para acoger a las multitudes pero suficientemente pequeñas como para no agobiar a las pinturas. Las puertas entre las galerías deben ser relativamente anchas pero las vistas axiales que se ven a través de los huecos de las habitaciones no deben ser demasiado largas o barrócamente grandiosas, para respetar la escala de las pinturas del primer Renacimiento. Pienso que parte del secreto está (como Dios para Mies van der Rohe) en los detalles. En las galerías, los detalles arquitectónicos deben ser de pequeña escala y sumamente refinados para establecer una relación con la escala e intimidad de muchas de las pinturas.

[Por el contrario en las autopistas] las escalas del movimiento y el espacio están en relación con las distancias entre los edificios; gracias a que éstos están muy separados, pueden ser percibidos a gran velocidad.

No hay leyes fijas en la arquitectura. Las cualidades estéticas, aunque sea lo que únicamente se comenta [después], [son] afirmadas para ser deducidas desde la resolución fácil de los requerimientos funcionales, nunca contradictorios, del programa, de la estructura y posteriormente, del equipamiento mecánico.[...]

[On Scale in Architectural Form]

Robert Venturi

Robert Venturi is an architect. This handwritten text was found (damaged) in the office of *Architettura* behind some filing cabinets. Transcribed by Federico Soriano, with the help of our curator Claudia Visser.
Translated by Christopher Emsden.

One way to talk about architecture and analyze where you are in it is to define it. Every architect works with a definition in mind even if he or she doesn't know it, or if it is not explicit; every generation of architects has its own definitions. [But a] building should not be a vehicle for an architect's ideas; as artists we [can]not impose on our work inapplicable ideas that we liked as critics. Louis Kahn [...] said an architect should be surprised by the appearance of his building after he solved its design.

Let us describe our own experience as architects. We are concerned with the relation between form and size. In the cathedral at Cefalù the symbolically important mosaic figure of Christ is correspondingly big in relation to the other ornament[.]. The size of Vanbrugh's fore-pavilions at Grimsthorpe in relation to the back pavilions is ambiguous from a distance: are they [...] big or small? In Hawksmoor's St. George-in-the-East the exaggerated keystones over the aisle windows are wrong in relation to the part: when seen close-up they are too big in relation to the opening they span. When seen farther back, however, in the context of the whole composition, they are expressively right in size and scale. The [...] Metropole Cathedral in Athens is absurd as a piece of architecture. It is "out of scale": Its small size does not correspond to its complex form—that is, if form must be determined primarily by structure—because the space that the square room encloses could be spanned without the interior supports and the complex roof configuration of dome, drum, and vaults.

These contradictions of scale and [size?] space (big and little, individual and mass), of movement (stopping and going), and of light (bright and dark) [are resources for the architect, and] satisf[y] the need for contrasts in an architecture of [complexity].

[Let's take one of our works as an example: t]he house [at Chestnut Hill] is big as well as little, [or rather,] it is a little house with big scale. Inside the elements are big: the fireplace is "too big" and the mantel "too high" for the size of the room; doors are wide, the chair tall high. Another manifestation of big scale inside is a minimum of subdivisions of space —

also for the sake of economy, the plan minimizes purely circulation space. Outside the manifestations of big scale are the main elements, which are big and few in number and central or symmetrical in position, as well as the simplicity and consistency of the form and silhouette of the whole, which I have already described. In back the lunette window is big and dominating in its shape and position. In front the entrance loggia is wide, high and central. Its big scale is emphasized by its contrast with the other doors, smaller in size yet similar in shape; by its shallowness for its size; and by the expedient position of the inner entrance behind it. The applied wood moulding over the door increases its scale, too. The dado increases the scale of the building all around because it is higher than you expect it to be. These mouldings affect the scale in another way also: they make the stucco walls even more abstract, and the scale, usually implied by the nature of materials, more ambiguous or noncommittal.

The main reason for the large scale is to counterbalance the complexity. Complexity in combination with small scale in small buildings means busyness [sic]. Like the other organized complexities here, the big scale in the small building achieves tension rather than nervousness — a tension appropriate for this kind of architecture.

[We might just as well speak of small scale.] Michelangelo's enormous rectangular openings in the attic story of the rear facade of St. Peter's are wider than they are high, so that they must be spanned the long way. This is perverse in relation to the spanning limitations of masonry, which dictate in Classical architecture that big openings, such as these, be vertically proportioned. But because one usually expects vertical proportions, the longitudinal spanning expresses validly and vividly their relative smallness.

Three or four different styles may be used simultaneously on the front face of multi-tenanted buildings [...] in order to reduce the scale and impersonality of the long facades [...]. The ornamentation on Guild House [to resort once more to one of our own works] is explicit [in this sense]. It both reinforces and contradicts the form of the building it adorns. The continuous stripe of white-glazed brick high on the facade, in combination with the plane of white-gazed brick below, divides the building into three uneven stories: basement, principal story, and attic. It contradicts the scale of the six real and equal floors on which it is imposed and suggests the proportions of a Renaissance palace. The central white panel[, in contrast,] also enhances the focus and scale of the entrance [door]. It extends the ground floor to the top of the balcony of the

second floor in the way, and for the same reasons, that the increased elaboration and scale around the door of a Renaissance palace or Gothic portal does.

[What is] involve[d here is] a particular relationship of size and proportion. [O]rthodox Modern architects [...] hold that change in size means change in proportion to reflect exclusively a structural basis for form and proportion. On the other hand Jasper Johns in his paintings juxtaposes conventionally proportioned flags which are big, little and medium in size.

[To continue with the Guild House, e]conomy dictated not "advanced" architectural elements, but "conventional" ones. We did not resist this. The dark brown brick walls with double-hung walls recall traditional Philadelphia row houses or even the tenement-like backs of Edwardian apartment house. Their effect is uncommon, however, because they are subtly proportioned and unusually big. The change in scale of these almost banal elements contributes an expression of tension and a quality to these facades, which now read as both conventional and unconventional forms at the same time. [This] also showed us the value of the familiar and conventional elements by juxtaposing them in new contexts in different scales to achieve new meanings perceived along with their old meanings. Simultaneous [and contiguous] perception of a multiplicity of levels involves struggles and hesitation for the observer, and makes his perception more vivid. In another context I have referred to the adjacencies of giant and minor orders in Mannerist and Baroque architecture. [Or to t]he stairway at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts by Furness[. It] is too big in its immediate context, but appropriate as a gesture towards the outside scale and a sense of entry.

In Modern architecture contradictory juxtapositions of scale involving immediately adjacent elements are even rare than superadjacencies. Such a manipulation of scale is seen in the accidental collage of the colossal head of Constantine and the louvered shutters in the courtyard of the Capitoline Museum. In the rear facade of St. Peter's Michelangelo makes an even more contradictory contrast in scale: a blank window is juxtaposed with a capital bigger than the window itself. Significantly, it is usually in non-architectural configurations that such contrasts in scale occur today.

Sometimes close changes of scale are encountered in our cities, but these usually occur more through accidents than design. In the cathedral facade at Cremona there is a violent adjacency of little arcades and an enormous rose window high up. This reflects within the building both the scale of the building itself and the scale of the town it dominates so that

the building accommodates the close view and yet commands from a distance. The Classical portico is a rhetorical entrance. The stairs, columns, and pediment are juxtaposed upon the other-scale, real entrance behind. Paul Rudolph's entrance in the Art and Architecture Building at Yale is at the scale of the city; most people use the little door at the side in the stair tower. The facades of the great cathedrals of the Ile de France are two-dimensional planes at the scale of the whole[.]

How do these important institutional buildings[, which are almost always found] surrounded by less important but bigger private buildings[,] achieve presence? [...] Through architectural scale —by being small buildings with big scale. I like Louis Sullivan's use of the giant arch to give image, unity, and monumental scale to some of his late banks which are important but small buildings on the main streets of mid-Western towns. But again, the big scale must be juxtaposed with little scale —the big scale for presence, the little scale for friendliness— to make [it] comfortable as an individual in a monumental context [...] The enormous central door, which is equal to the giant scale of the columns of the portico of the Temple of Apollo at Didyma, contrasts with the little side doors of the same facade. Like Lutyens at Middleton Park, Le Corbusier in the Villa Stein contrasts the scale of the entrance and service doors. This contrast is intensely vivid, not because they are adjacent, but because the doors have equivalent positions in an essentially symmetrical facade. [We tried to apply analogous concepts in the building for the Y.M.C.A. in Ohio.] This building had to be big in scale to complement and not be overpowered by the factory opposite. This was accomplished by the size, number, and relationship of the elements of the front facade. The openings in the wall were few and big to increase the scale. The relationship of the openings which are the dominant elements of the facade make up a relatively constant rhythm without focus in the center or emphasis at the terminations. This characteristic also gives greater unity and scale to the building. In its overall composition it does not create a beginning, middle, and end which make up three things; it is just one continuous thing resulting from the constant, even boring, rhythm. In this way it can compete with the factory opposite which is bigger as a whole but smaller in its individual parts. And it is appropriately secondary to the smaller city hall on another side of the plaza.

Architectural monumentality is used indiscriminately in our time and it wavers between dry parity and boring bombast. Mies[van der Rohe]'s partisans have stressed the element of consistency in architectural monumentality at the expense of symbolic content and characteristics of scale. Le

Corbusier's ubiquitous followers, not surprisingly, have not been able to emulate the heroic tours de force of an enigmatic genius at the end of his life; Le Corbusier's monumentality isn't for every architect or for everywhere, and explicit heroic rhetoric is not for our architecture at this moment. Aalto's monumentality is always appropriate in where and how it is used, and it is suggested through a tense balance, again between sets of contradictions [and scales]. The auditorium at the Otaniemi Technical Institute combines collective scale and intimate scale, expressionistic forms and conventional forms, plain and fancy symbolism, and pure order interrupted by inconsistencies planned for the right places.

All of these [examples] have complex and contradictory hierarchies of scale and movement, structure, and space within a whole. [And t]he[y] recogniz[e] the changing complexities of specific functions by differentiating rooms in a general way through a hierarchy of size and quality[.]

[An] exceptional Modern building, the P.S.F.S., gives positive expression to the variety and complexity of its program. It integrates a shop on the first floor and a big bank on the second with offices above and special rooms at the top. These varieties of functions and scales (including the enormous advertising sign at the top) work within a compact whole. As a fragment of a greater whole in a greater context this kind of building relates again to the scope of city planning as means of increasing the unity of the complex whole. An architecture that can simultaneously recognize contradictory levels should be able to admit the paradox of the whole fragment: the building which is a whole at one level and a fragment of a greater whole at another level.

Attention to context in the design of urban architecture promotes harmony and a sense of the whole. Harmony can be achieved through contrast or analogy [...]. Then also there is room for disharmony in artistic, contextual composition —this to acknowledge valid contradictions and discontinuities within the whole and to make the overall harmony more sweet.

What I say here about urbanity and scale may seem obvious, but it implies an opposite approach to that of some recently designed galleries. The designs of urban museums in Stuttgart, Mönchengladbach and Los Angeles employ combinations of medium-scale elements in a spatial play of pavilions and plazas to be experienced sequentially, as in a medieval village or a Hadrian's Villa. In these museums scale is extended, not through the juxtaposition of big and small within the confines of the urban block, but, as it was in Modern architecture, through a breaking of the limits of the urban block —skyways span streets,

outdoor public routes bisect the building.

A [final] question of architectural scale [that I would like to discuss] lies [in the relation between size and perceptual distance, exemplified] in the design of gallery spaces in relation to the size of the paintings, the scale of their images, and the number of people looking at them. In the Early Renaissance collection of the National Gallery, for instance, we have relatively small paintings with intricate images. They were created for small chapels or the relatively small rooms of Quattrocento palaces and burghers' houses, and were seen originally by perhaps several dozen people a day. These paintings, as artistic icons, are now seen by thousands of people per day [...]. The galleries themselves must accommodate, then, small objects and large crowds. The rooms must be large enough to take the crowds but small enough not to overwhelm the paintings. Doors between galleries must be relatively wide but the axial vistas, seen through room openings, must not be too long or Baroque grand, to respect the scale of the early Renaissance paintings. I think part of the secret here is (like God for Mies van der Rohe) in the details. Architectural detail in the galleries must be small in scale and highly refined to relate to the scale and intimacy of many of the paintings.

[On highways, to the contrary, t]he scale of movement and space of the highway relate to the distances between buildings; because they are far apart, they can be comprehended at high speeds.

There are no fixed laws in architecture[. ...] Aesthetic qualities, if [they are] ever [going to be] mentioned [later], [a]re said to derive from the easy resolution of the never-contradictory functional requirements of program, structure, and at a later period, mechanical equipment. [...]