

1 / D. WHEELER: "Art since mid-century", Thames & Hudson, 1991, págs. 262-269.
J. MADERUELO: "La construcción del paisaje contemporáneo". CDAN Huesca 2008, págs. 14-19, y 25-27.

2 / JOHN CAGE: *Silence*. Wesleyan University Press, Connecticut. 1961. En la pág. 93 vemos un intercambio entre Schoenberg y Cage: el maestro pidió a Cage soluciones a un problema: "...Hice como me dijo. De nuevo preguntó, 'Otra'. Y así varias veces. Al fin dije 'No hay más soluciones'. El preguntó: '¿Cuál es el principio que subyace a todas las soluciones?'"

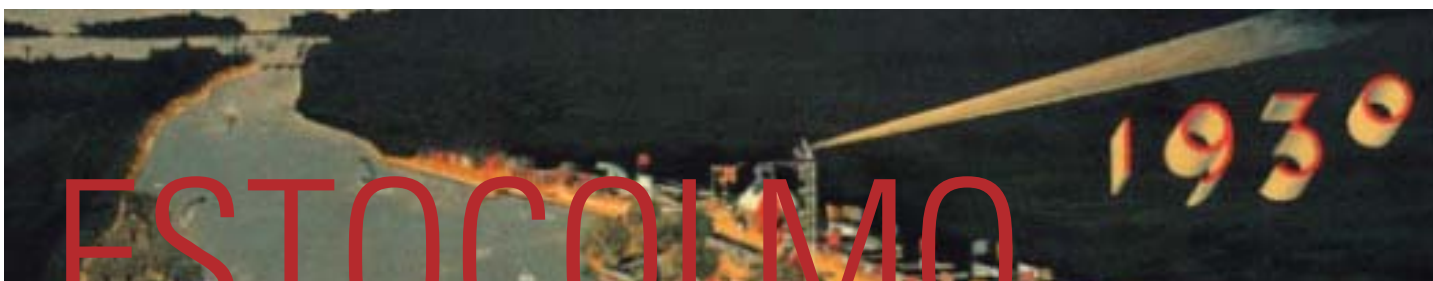
3 / HEIDEGGER, MARTIN: *Moira* (Parménide, VIII, 34-41). Essais et conférences. Ed. Gallimard. Original publicado en Pfullingen, 1954. La interpretación de qué pueda ser percepción en Leibniz, Kant y la acepción moderna permite entender el sentido de la frase que encabeza este artículo. La distinción entre *eon* y *einai* sería próxima a la que realiza B. Fuller para el término *forma*, con carácter verbal o sustantivo.

4 / PORPHYRIOS, DEMETRI: "Caras reversibles: Arquitectura danesa y sueca 1905-1930". En AAVV: "Erik Gunnar Asplund". Edición al cuidado de José Manuel López-Peláez. Ed. Stylos, Barcelona, 1990, pág. 46.

5 / En ALISON + PETER SMITHSON: Prólogo a Colin St. John Wilson: "The Dilemma of Classicism". Arch. Association, 1988. La serie de arquitectos silenciosos fue apuntada por Alison Smithson "Primera entrega de la identidad de los arquitectos silenciosos del Movimiento Moderno: ...En la Primera Generación: Sigurd Lewerentz, Suecia; Dimitri Pikionis, Grecia; Konstantin Melnikov, Rusia. En la Segunda Generación: Charles y Ray Eames, California; José Antonio Coderch, España; Max Bill, Suiza/Alemania. En la Tercera Generación: Ralph Erskine, Suecia".

ESPACIOS PÚBLICOS, ARQUITECTOS SILENCIOSOS: EN TORNO A LA EXPOSICIÓN DE ESTOCOLMO, 1930

Antonio Millán-Gómez



A la amable memoria de doña Ana Giménez de Coderch

In Industry, Form is a Verb. In Art, Form is a noun. Buckminster Fuller

La claridad expositiva de la arquitectura moderna nórdica remite a asuntos que trascienden las apariencias: así, el diálogo de arquitectura vernácula y clasicismo, la emergencia de un medio humanizado y los modos del espacio público. Recorrer hoy caminos ya transitados evoca sensaciones comprensibles desde el Land Art: su rectitud inapelable acerca a propuestas de Richard Long o J. Cage, pues la experiencia de esos espacios es inseparable de una vivencia del tiempo 1, mudable porque la indeterminación, el vacío o el azar permiten descubrir paisajes imaginarios 2. Los adalides de la Modernidad gatearon por los parques de Drottningholm y Haga, y en sus primeras obras hallamos trazados semejantes a los de arquitectos del Barroco Sueco, Tessin, Piper y Adelcrantz. La diferencia en-

tre acción de construir y objeto construido, o la fusión de espiritualidad y empatía con la naturaleza, remiten a un tema moderno: la diferencia entre ser y percepción 3.

Algunas preguntas se plantean en el contraste con anteriores tradiciones. Puede entenderse un supuesto *doricismo* por la austeridad ante la situación económica y valores éticos que acercaban a grupos sociales, reconfigurando el acto de construir sostenido por "una lógica y una mitología arraigada en la tierra. Silenciosamente, se fue formando un compromiso entre la construcción sencilla y vernácula y la estereometría clasicista". Subrayamos el adverbio *silenciosamente*, pues una construcción "en que se reconociera la naturaleza y la cultura" superó los modos habituales 4. Ciertas fuentes mediterráneas se transfigura-

ron en su nuevo destino en un sincretismo donde los espacios colectivos, de todos y de nadie, permitieron actitudes y medios antes inexistentes: "No es que los arquitectos silenciosos no digan nada, más bien es lo que hacen; sin embargo, son inconscientes de hacerlo, por la complejidad de la invención... Quizás sólo cuando una obra se encuentra con naturalidad con otra obra cuyo origen es distinto, cuya intención es distinta, un impulso singular se transforma en una ola observable, y cambia nuestra visión del presente" 5. Como si una ciudad se hallase mejor servida por lugares específicos que desvelan la actividad y cómo afectan a nuestro sentido identitario: "en el siglo XIX... los parques públicos hubieron de aceptar el uso masivo de todas las clases (idea tan inusual que Olmsted señaló la buena conducta de



6 / SMITHSON, A+P: "Territory". Italian Thoughts, edición al cuidado de B. Egdman.

7 / MIKKOLA, KIRMO: *The transition from classicism to functionalism in Scandinavia*. Second International Alvar Aalto Symposium. Jyväskylä, 1982.

RUDBERG, EVA: *Stockholmsutställningen 1930. Modernismens genombrott i svensk arkitektur*. Stockholmia Förlag, 1999, págs 19-23.
ERIKSSON, EVA: "Den Moderna staten tar form". Ordfront förlag AB, 2001.

la clase trabajadora en el Parque Birkenhead Paxton). La idea llevada por Olmsted a Nueva Inglaterra volvió a Escandinavia, donde las cualidades inevitables del paisaje *como era hallado* condujeron a otra idea en los años treinta: "¿qué puede sobrevivir, qué puede costear la sociedad de masas? El paisaje *que puede sobrevivir* era el que crece pese al vehículo que circula, y soporta los destrozos del verano, invierno y viento en la ciudad abierta, pareciendo presentable con mínimos cuidados. Modalidad que no puede hacerse extensiva" 6.

¿Es paradójico que Lewerentz, diseñador con Asplund del paisaje del Skogskirkogården de Enskede al Sur de Estocolmo, lo sea también de la señalética y de algunos vehículos para General Motors en la Exposición de 1930? Entre los años veinte y treinta del pasado siglo la presencia de las máquinas se hizo habitual, y arquitectos que aportaron las imágenes de la velocidad, dieron forma al paisaje moderno: posesión de territorio y movimiento mecanizado cambiaron la experiencia de los arquitectos: los de la primera generación viajaron en avionetas con ventanas practicables (Gropius, Le Corbusier), los de la segunda construyeron para aeródromos (Prouvé, Jacobsen), y en la tercera verían el territorio desde ventanas fijas.

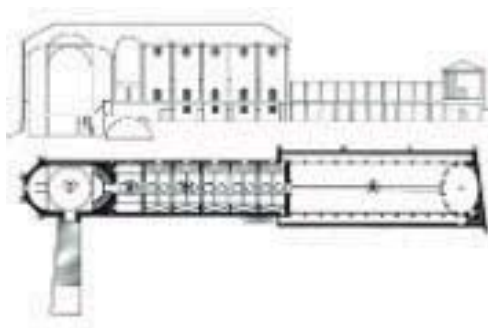
Una década de exposiciones y adiós al clasicismo

A los viajes al Mediterráneo siguieron exposiciones, cuya secuencia y vínculos con modelos y movimientos artísticos han sido expuestos con rigor 7: desde la Exposición Báltica de Mal-

1A. Capilla de Helsingborg.

1B. Conjunto de Helsingborg.

1C. Cementerio. Malmö.



1A



1B



1C

8 / GARCÍA MONTALVO, PEDRO (*Las Villas de Roma*. Colección de Arquitectura. Murcia 1984) dice en el Prefacio, pág. 22, "... sólo hay una que sea visitada en la actualidad como tal, por sus méritos de conjunto y no por algún aspecto aislado. Se trata de la Villa d'Este, en Tivoli" ...Diseño integrado percibido por Lewerentz.

mö (1914) hasta la Exposición del Hogar en la Galería Liljevach de Estocolmo (1917) parecía haber una reducción temática, pero la exposición de Göttemburgo (1923) fue una muestra extensiva del Clasicismo Sueco desde las artes y oficios hasta la construcción urbana. Dos años después la exposición de Artes y Oficios de París apreciaría la "elegancia sueca" y desde el Pabellón de l'Esprit Nouveau se diseminaron ideas de Le Corbusier por Escandinavia. El pabellón sueco era clasicista, de Bergsten, y no el de Asplund cuyo sentido de *promenade* era más moderno. La exposición de vivienda "Bygge och Bo" en Lidingö (1925) introdujo criterios funcionales para la vivienda estandarizada, pero aún con ademanos neoclásicos. Hasta que con la Weissenhofsiedlung de Stuttgart en 1927 se marcara tendencia y se marginasen valores alemanes: baste contrastar la idea orgánica de Häring y la racionalidad contundente del bloque de Mies; no cabe, entonces, obviar las fuentes (T. Fischer) que nutren a Häring y Lewerentz en cuanto aquí nos atañe. Poco después, la iniciativa de Bryggman y Aalto en Turku (1929) desvela los intercambios en la zona, hasta la exposición de Estocolmo (1930), no superada como muestra de arquitectura.

El encuentro en Malmö 1914 de los jóvenes Asplund y Lewerentz, donde éste muestra el diseño para la capilla-crematorio de Helsingborg (figs. 1A, 1B), propició una colaboración posterior. En ambas obras es difícil separar arquitectura y ritual, o ignorar el vínculo italiano (Villa d'Este) 8: su sentido unitario (acceso contrapuesto al jardín; la capilla, al patio de las urnas; la iglesia cubierta a dos aguas, al patio

9 / CONSTANT, CAROLINE: "The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz. 1915-1961". Bygghörlaget, Stockholm 1994. Pág. 22.
10 / Véase también la Villa Ainola, de Lars Sonck para Jean Sibelius.

2A. Enskede 1916, 1915, topografía.

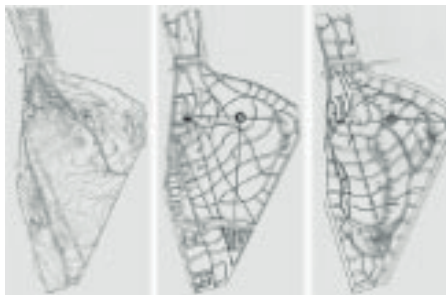
2B. Maqueta de "Tallum".

2C. Imagen acceso 1932.



abierto) revela la posición de Lewerentz respecto al Werkbund y la Asociación Sueca para las Artes y Oficios a través de T. Fischer: "El reconocimiento de los valores artísticos está ligado íntimamente a la aspiración cultural común de nuestro tiempo: el esfuerzo hacia la armonía social, el orden y la conducta unificada del trabajo y la vida". Gracias a su experiencia alemana Lewerentz encontró "las ideas reformistas del *Bund für Heimatschutz*... que buscaba preservar una sentido de continuidad uniendo funcionalidad e industrialización" 9, unos quince años antes de que estos temas fueran debatidos abiertamente en Suecia.

En su propuesta para el cementerio de Enskede (1915) los elementos mencionados seguían latentes. El lema (Tallum) alude a la villa Tallom de I. L. Wahlman, a una arquitectura romántica con convicciones vernáculas desde la que aspirar a una racionalidad 10. La serie de propuestas permite seguir la figuración del paisaje, ya que desde el trazado de A.E. Pählman (1910) hasta la más próxima a la construida (1932) se sucedieron múltiples soluciones: en la maqueta de concurso (1915, figs. 2A, 2B) el acceso a la capilla principal discurre por la línea de mínima pendiente de la topografía, y árboles a sendos lados ocultan el destino final; ello motiva una espera que hubiera añadido expectación. Pero el carácter de paisaje y capillas se alteró mientras los autores maduraban su arquitectura, veinticinco años: S. Lewerentz muestra pronto esa mudanza en el cementerio de Malmö, cuyos parteres de tumbas en la planta general (1918-19, fig. 1C), pueden compararse con parques previos –Drottningholm



2A



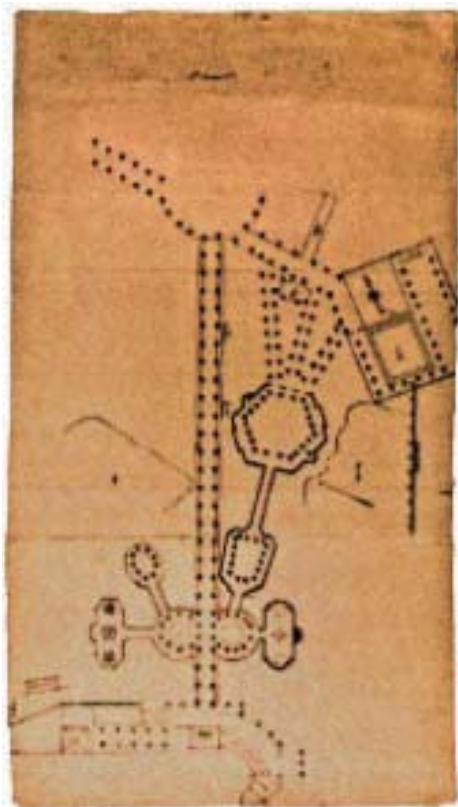
2B



2C

o Kungstgarden— y así se aprecia en los grabados de Erik Dahlberg en *Suecia antiqua et hodierna*, 1692. El cambio de ideario se ve en su formulación gráfica: ya en el proyecto para el teatro de Malmö (1924-27) dibujos equiparables a la colección de Schinkel (*Sammlung Architektonischer Entwerfe*) darán paso en el segundo concurso de 1935 con E. Lallerstedt y D. Helldén que incluso hoy nos sorprende.

El contraste sigue en las propuestas para las capillas y crematorio de Malmö: éste evoluciona entre 1924 y 1930, superando los principios de Durand, hasta el progreso de 1930-36 que nos deja perplejos por su validez como arquitectura contemporánea, que nada extrañaría bajo la firma de un profesional, hoy. Asimismo, la capilla principal de 1924 cambia desde un modelo basado en el Erecteion con una macla de espacios y orientación genérica, preludio de la arquitectura de la capilla de la Resurrección, con tránsitos tan vívidos como las experiencias de R. Long. La escalinata que sube a la Colina de la Meditación es un recrearse en las cualidades de una escalera: sus contrahuellas disminuyen en la secuencia de tramos (9, 12, 12, 12, 12, 12, 10), hasta el acceso final a la meseta que permite la visión del conjunto, descanso horizontal e imagen global, para bajar lentamente por el largo y recto camino ataluzado, de los siete pozos, y proceder al recorrido hacia el pórtico. Desde aquí el control de movimientos sigue un hondo ritual: entrada desde norte, movimiento hacia el baldaquino siguiendo de Poniente a Levante y viceversa, bajo luz en penumbra que entra por la ventana Sur, en un muro donde se diferencia de los



3A

3A. Adelcrantz.
3B. Jardín Ingles. Piper.
3C. Colina Drottningholm.



3B

11 / Caroline Constant: op. cit. págs. 80-82. Relaciones con Drottningholm y Piper indicadas en pág. 83.
12 / NOLIN, CATHARINA: Drottningholms slottspark. Statens Fastighetsverk, Stockholm, 2000, págs. 23-27.



3C

sutiles contrafuertes adjuntos, y, por fin, salida a un nivel más bajo que la entrada (final de tiempo, ascensión ritual y descanso definitivo).

También en 1924 Lewerentz proponía un ámbito semicircular como entrada principal al Skogskirkogården de Enskede, para acoger a los visitantes procedentes del transporte público y privado, más un pabellón de entrada con cabina de teléfonos y quiosco de flores, a los que se sumaba una alusión a los propileos que sobrecargaba el acceso. La autoridad de los Cementerios de Estocolmo optó por consultar a Currman, Wahlman y Östberg, que eliminan edificios y clarifican un acceso limpio **11**, enfatizando el zócalo con una fuente a la izquierda del acceso y la plantación de árboles sobre ellos. El núcleo del trabajo en esta zona será entonces la secuencia de imágenes a descubrir desde este tránsito, con un elemento vertical que irá cambiando de forma con la evolución de la propuesta (obelisco,

grupo escultórico, y la cruz retomada de C. Friedrich, fig. 2C).

La orientación (Norte- Sur) provoca un impacto perceptivo inolvidable al situarnos ante un cielo a contraluz: una concavidad de césped barrido por los vientos, bajo nubes iluminadas por el sol rasante, que articula las secuencias laterales en que se bifurca el camino de entrada: a un lado, el camino de la Cruz hasta las capillas y el crematorio de Asplund, y junto a él un columbario sobre la gravera descartada como terreno de construcción; y al otro, un camino lineal que sobrepasa diversos accidentes topográficos. La correlación entre ambas secuencias merece atención, por su parentesco con ejemplos anteriores y por constituir la idea seminal de la Exposición de 1930.

Una bifurcación similar, diseñada a mediados del siglo XVII a menor escala por C. F. Adelcrantz y C. J. Cronstedt, se conserva en el Nationalmuseum y comunica la actual Colina de Flora, el Pabellón Chino y sen-

dos lados en Drottningholm **12** (fig. 3A). Adelcrantz dispuso que se plantasen avenidas de castaños en torno al pabellón, con vistas hacia el paisaje circundante: informales y privadas al este del pabellón chino, con aviarios y construcciones varias. De la *menagerie* tras los bosquecillos sólo perdura un estanque y la floresta agreste. Aunque sea raro hallar comentarios al respecto, las construcciones enfrentadas al pabellón son más que curiosas: sus bases se ven desde el acceso como taludes para salvar el desnivel y con apariencia de construcciones rústicas: una mirada tras los muros descubre construcciones con bóveda de crucería de ladrillo sobre durmientes de mampostería. En el pabellón de Poniente, la dualidad entre parte baja y alta, con funciones respectivas de espacio sirviente y servido, son la de un oficio para la cocina y una sala donde la familia real puede hablar “*en confidence*”, sin otra conexión que un elevador mecá-



13 / CAROLINE CONSTANT: op. cit. pág. 72-79. / C. NOLIN: op. cit. págs. 30-37.

14 / LÓPEZ-PELÁEZ, JOSÉ MANUEL: La arquitectura de Gunnar Asplund. Arquithesis. 2002. Véanse págs. 74-90.

15 / J.M. LÓPEZ-PELÁEZ: op. cit. Pág. 91. La claridad exterior tiene su correlato en la propuesta interior, con una idea espacial desarrollada por Aalto en el "Rautatalo" de Helsinki, en 1952.

16 / Las descripciones pueden hallarse en E. RUDBERG (1999); J.M. LÓPEZ-PELÁEZ, H. FERNÁNDEZ ELORZA; E. RUDBERG: "Asplund: Exposición Universal de Estocolmo. 1930". Ministerio de la Vivienda. Ed. Rueda, 2004/ PETER BLUNDELL JONES: Gunnar Asplund. Phaidon. 2006/ así como la web del Stads arkiv. La información para este trabajo ha sido consultada en los Archivos donde se conservan las fuentes originales y en catálogos de anticuario, como B. SYDHOFF (Förord): "1930/80. Arkitektur/ Form/ Konst. Kulturhuset. 1980.

nico para servir bebidas o alimentos. ¿Es la coexistencia de arquitectura rústica y clásica un correlato de la convivencia de estamentos sociales?

La articulación mediante ejes es evidente al final del Jardín Barroco, donde una masa de árboles en torno a un claro en el bosque (*Boskén Stjärnan*) orienta los pasos a una colina similar a la colina de la Meditación en Enskede (fig. 3C). Gustav III encargaría en 1780 un parque ideal "a la inglesa", al norte del Jardín Barroco a Fredrik Magnus Piper. El proyecto conservado en la *Kungl. Akademien för de fria Konsterna* muestra una red de trazados, operación habitual en adelante: la regulación del conjunto se hará desde focos puntuales, estructurados, y no desde la geometría intrínseca de las plantaciones. Estanques, canales, islas, amplios prados y árboles frondosos establecen un marco de relación con los edificios (fig. 3C). Los puntos clave se adornaron con estatuas de mármol, copias de las comparadas por Gustav III en su viaje a Italia en 1783-84. Aquí, como en Haga 13 un pabellón que imita una tienda turca, permite entender el pabellón de servicios en Enskede.

Un nuevo diálogo entre patrimonio y espacio público se estableció desde los concursos para espacios públicos, emblemático en la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, seguido con cuidado magistral por J.M. López-Peláez 14, quien nos descubre paso a paso el proceso de diseño junto a los cambios de percepción del conjunto formado con los edificios adyacentes, las diferencias de escala en la plaza Gustavo Adolfo y las opciones de acceso, transformando lo que

era en el inicio una ampliación del edificio, en un diálogo entre estructura interior e integración urbana, que producirá en 1924 un proyecto para la Ordenación de la plaza 15. Mientras la arquitectura centroeuropea de esos años se realizaba ex-novo sin reparos, en la arquitectura nórdica se exigían revisiones constructivas, arquitectónicas y de visión del lugar. En algunos casos se ha visto un paralelo, aunque el programa y finalidad fuesen dispares: como el desarrollo lineal del cementerio de Enskede y la Exposición de Estocolmo.

Hacia la Exposición de Estocolmo 1930

La inauguración de la Biblioteca de la Ciudad de Estocolmo en 1928 revela el clima de la arquitectura sueca. La sencilla perspectiva de la portada de Byggmästaren y los escuetos comentarios funcionales de Asplund indican un cambio, atizados por Uno Åhrén (1897-1977) con dureza y lucidez (*"La Biblioteca de la ciudad me parece una tragedia en la competencia —no resuelta— entre diferentes visiones de forma. Se halla en el límite entre dos épocas de la arquitectura sueca profundamente distintas en sus mentalidades"*). Le eran ajenos su decoración y monumentalidad, obviando el entorno inmediato: a pocos metros la cúpula de la iglesia Gustav Vasa, acabada veintidós años antes, deja ver por qué no era viable otra cúpula sobre la gran sala de préstamo; es decir, por qué Asplund vio inviable su primer proyecto. Åhrén ya mostró su interés por el Pabellón de l'Esprit Nouveau de la Exposición de París en 1925

y como editor de *Byggmästaren* (1929-32), urbanista y arquitecto, desarrollaría su talento: las palabras anteriores eran coetáneas de la colaboración en el edificio de los estudiantes de KTH (1928-1930) con S. Markelius, quien establecería un interés por la Bauhaus de Dessau, relaciones estrechas con Gropius y un compromiso con los CIAM. Su visita al Weissenhof, como Asplund y Paulsson, explica el marco previo a la Exposición de Estocolmo 1930: promovida por la Asociación Sueca para los Oficios, ésta fue reorganizada en 1915 para elaborar productos mediante la máquina, motivo que había dividido el Deutsche Werkbund un año antes.

La Exposición del Hogar en la Galería Liljevach, la de París (1925) y la urgencia ante la organización de la Exposición Weissenhof en Stuttgart motivaron una muestra mayor. El comité de trabajo (Paulsson, Asplund y H. Lagerström), apoyado por el Estado, la Ciudad y varios benefactores, propuso en pocos días la organización a Paulsson y Asplund, centrada en tres apartados de productos suecos para el hogar, la casa, y la Calle. Con la ubicación y programa listos en junio de 1928 se encarga a Asplund un diseño no conservado. Los edificios, efímeros, se pensaron como bóvedas con arcos de madera laminada con los extremos abiertos, semejantes al pabellón de Ittala para la Exposición de Turku 1929. Esta versión se presenta y se rechaza en agosto de 1928: Paulsson y Asplund viajan entonces para ver otras exposiciones, personas y lugares (Brno, Stuttgart, París), y a fin de año otra propuesta está lista en plano y maqueta, bien acogida por el comité.



4A



4C



4B

Lugar e implantación de la Exposición de Estocolmo 1930

Orientado al sur y la laguna, el lugar se elevaba hacia la colina de Djurgården al este, cercano y visible desde el centro de la ciudad burguesa. A él se accedía mediante parada y giro para tranvías y autobuses cerca de la ribera, y un muelle. Asplund esbozó una organización lineal en forma de calle (*Corso*, fig 4C) para aprovechar las posibilidades del agua en la ribera norte, ubicando una pasarela peatonal donde la laguna se estrecha, hacia el parque de atracciones en la ribera opuesta. Tras la parada de transporte se accedía a un pórtico abierto a la orilla de la laguna, y desde él un grupo de pabellones discurría paralelo a la Calle y la laguna, el tránsito se bifurcaba y la calle debía girar, articulándose respecto a un planetario hemisférico, cuyo eje conducía una callecita entre quioscos, exposiciones, y árboles existentes hasta el restaurante junto al agua.

El Corso seguía en paralelo hasta la orilla más distante, ampliando el límite con un camino recto de madera. Al

norte varios pabellones con patios intermedios, con acceso a otros menores en su parte trasera daban sensación de profundidad urbana; y el espacio entre el Corso y la laguna se convirtió en Plaza del Festival, limitada por el Restaurante Paradise a Levante, el edificio más llamativo y libre respecto al Corso y los edificios militares traseros (fig. 4B). Un gran mástil anunciador, con una cabina de prensa suspendida, era el hito principal de la exposición para el mundo exterior, añadiendo plasticidad al espacio público. Cruzada la Plaza del Festival, el trayecto seguía a levante junto a la ribera con otra línea de pabellones, incluyendo el apreciado Svea Viken, dedicado a la historia e identidad sueca; una masa de árboles existentes cambiaba el carácter de ribera y el área expositiva podía ampliarse de nuevo, con una feria de atracciones al norte, y otro parque de atracciones hacia el sur, cruzado el nuevo puente peatonal. Seguían unos prototipos de viviendas y apartamentos realizados por los modernistas suecos, mera colección de objetos, sin desarrollar el tejido urbano, hecho criticado por A. Aalto, entre otros.

4A. Exp. Estocolmo, 1930.

4B. Imagen Oficial de la Expo 1930.

4C. Acceso y Corso.

La descripción anterior es una lectura de la planta 16 (fig. 4A). La sección no era menos importante, tanto en los pabellones de dos y tres pisos, como en el tratamiento de planta baja, especialmente en el restaurante Paradise.

El principio del Corso a la entrada estaba construido mediante unos escalones sobre el borde del agua para acercarlo a ella, mientras los pabellones se disponían en el lado opuesto sobre un zócalo. La mayoría de los esbozos de Asplund para las plantas bajas son construcciones en hilera, con varias plataformas destacadas respecto a la topografía natural. Había árboles crecidos entre el planetario y el borde de la laguna, usados para un jardín que ocultaba la Plaza del Festival desde la entrada y protegía el restaurante del Parque; todo hubiera sido más difícil sin este jardín y otro masa arbolada más distante, que propiciaron la jardinería, incluso soterrando unas tuberías para calentar plantas y bulbos, dispuestas antes de la inauguración.

Algunos pabellones, como el de transporte, eran llamativos: los pórticos de acero de la sala trasera te-

- 5A. Pabellón de entrada.
 5B. Exposición 1930. Acceso.
 5C. Hemisferio.



5B



5B



5C

nían una sección inusual, curvada, que desde la parte trasera se proyectaba sobre la cubierta (fig. 5B). Y el frente se articuló mediante adiciones. Un planetario con una cúpula semiesférica para 700 personas e interior oscuro para proyecciones desde una máquina Zeiss, (otra referencia más al cielo estrellado, fig. 5C) orientaba hacia las pequeñas construcciones que conducían a la laguna y el restaurante del Parque, o al siguiente tramo del Corso donde varios pabellones mostraban productos industriales. Se abrían a patios laterales con pórticos más modestos, suscitando curiosidad, y evitando la reiteración mediante el contraste con los flancos y el juego de niveles.

La Plaza del Festival con sus dos restaurantes era el espacio exterior que caracterizaba la Exposición, con vela-

dores y terrazas para 50.000 personas. Limitada a Norte por el Corso, a Sur por la laguna, la plaza estaba indicada por un mástil de 74 metros con una cabina de prensa colgante, sobre la que lucía el símbolo de la exposición y señales iluminadas. El grafismo, logotipos y carteles eran de S. Lewerentz tras concurso previo. El aire festivo con sus banderolas y adornos fue objeto de análisis previo para señalar los perfiles durante la noche por efectos de luz, garantizada por varios generadores: la luz de fluorescentes reflejada sobre los pilares del pabellón de entrada era visible desde la ciudad, confiriéndole levedad e inmaterialidad (fig. 5A). Las fotografías de la época muestran los perfiles de los pabellones, mástiles y reflejos sobre el fondo oscuro. Un reflector acústico para orquestina, punto de partida para la Sala de Conciertos

de Gotemburgo, alojaría la orquesta de la exposición, varias bandas, pianos, coros de miles de voces. Hubo teatro, proyección de películas, espectáculos de ballet y gimnasia, y fuegos artificiales, reflejados en las aguas y visibles en gran parte de la ciudad. Así como natación y el remo para competición o deleite en la laguna (fig. 6B).

El final en esquina del Corso lo presidía el restaurante Paradise. La oficina de prensa de *Svenska Dagbladet* aparecía antes de girar a la izquierda frente al edificio del servicio público con una fachada de dos pisos, curvada y de cristal. Se preparaba así el camino hacia el Restaurante con espacio para mil personas en el comedor principal y cuatrocientas en cada una de las salas menores de banquetes, servidas por cocinas en la parte trasera, alineadas en tres niveles. Era el trasfondo arquitectónico



17 / P. BLUNDELL- JONES: op.cit., pág 134.

6A. Plaza del Festival.

6B. El frente de la laguna por la noche.



6A



6B

de la Plaza del Festival, cuyos volúmenes articulados indicaban que la exposición seguía tras la esquina. Su inflexión dirigía vistas a la laguna y abría la esquina; las terrazas frente a él giraban aún más, evidenciando el giro en el recorrido. Dentro del edificio, al enrasar las cocinas con el comedor principal, la sala de baile era la esquina del edificio, una sala cuadrada, centro de atención del complejo. Así permanece hoy, por motivos arquitectónicos: aquí se desvanece la caja racionalista, derivando a un contenedor transparente y curvado de un espacio vacío articulado en diferentes niveles de varios modos; más aún, advierte de la continuidad de flujos y actividades entre ambos lados del edificio, y puesto que este elemento indicaba de tal modo la Exposición, se remitía el mensaje a la Plaza del Festival y al dominio urbano más distan-

te, adquiriendo una escala diferente y una dimensión territorial.

El hito más fotografiado era este tambor semicircular (fig. 7A), distinto de las composiciones simétricas clásicas. Giraba hasta encontrarse con otra fachada de cristal, frente a la laguna y el sol. Un balcón circular en el primer piso obligaba a retrasar el tambor superior con un radio menor, y Asplund proyectó media crujía acristalada a dos tercios del inicio de la sala de baile, articulación que produce una esquina ilusoria. La fachada conseguía una sensación de cambio de escala, señalando la importancia de la sala de baile en la esquina y corazón de la exposición. La sección muestra que la planta baja estaba retrasada, con espacio entre columnas que operaba como calle comercial hacia la Plaza del Festival, y se podía transitar entre los veladores

bajo la esquina, legible como espacio abstracto entre pilotis. En el paseo entre columnas se hallaban tiendas cuya forma se adaptaba al entorno hasta retirarse dos metros en la entrada principal al restaurante, allí los aseos y guardarropía conducían a dos escaleras: a izquierda hasta el restaurante principal, a la derecha para la sala de baile. Los rellanos están situados estratégicamente para conducir a niveles altos y sólo en la sala de baile el movimiento es longitudinal y transversal, articulación del conjunto. “Asplund había mostrado que podía transferir su sentido de *promenade* arquitectónica desde la secuencia axial recta de la biblioteca neoclásica a los métodos asimétricos y angulados del modernismo” 17, secuencia que aparecerá en la obra de Aalto y Scharoun, pero ninguno de ellos lo había logrado en 1930 (fig. 7B).

El edificio se construyó con estructura metálica y tres intercolumnios de cuatro metros en ambas direcciones, medidas que permitían flexibilidad, utilizando dos luces de seis metros o tres de cuatro. En el restaurante principal y la sala de baile terrazas superiores servidas por un piso alto de cocinas para aprovechar el volumen y vistas, dejando vistas a los huéspedes y aumentando el carácter festivo, añadido al efecto de gran espacio exterior (fig. 7C). Por la noche los comensales podían ver sus mesas iluminadas por grandes lámparas, globos japoneses de papel. El edificio podía verse tratado como un estadio rodeado de pabellones abiertos frontalmente al espacio de la exposición y cerrándose tanto como fuese posible a la parte trasera.

El Restaurante del Parque mostraba la faceta más amable, lúdica, ya desde su localización: en el lado de Po-



18 / El informe final de resultados ("REDOGÖRELSE FÖR STOC-KHOLMS- UTSTÄLLNINGEN 1930" / Arkitektur Museet Arkiv) incluye una comparación: el número de visitantes fue 3.895.682 (29.512 diarios) y en coronas suecas los intercambios ascendieron a 2.334.087,75 Kr., que comparan muy positivamente respecto a las exposiciones de 1897 (1.253.571 visitantes y 1.059.514,50 Kr.) y de 1909 (691.224 visitantes y 550.546,5 Kr.).

19 / EVA ERIKSSON: op. cit., pág. 465

niente de la Plaza, hacia la ciudad, acabando el eje iniciado en el planetario, y protegido por árboles que aportaban intimidad y encaje en el lugar. En su lado sur, las mesas podían llegar hasta un muelle en la ribera. Una cocina central servía tres comedores en el perímetro de la primera planta y la planta baja tenía una distribución similar, con clientes al aire libre protegidos por el edificio. La planta nos muestra un diseño apresurado, condicionado por su diversidad y la necesidad de significar la esquina, girando el ala trasera para abrirse al parque de atrás (figs. 7D, 7E). Sus cuatro cafés (Ellida, Böljeblick, Puck y Lilla Paris) indican la búsqueda de diversidad en un espacio reducido. La terraza abierta al SO (Ellida) tenía forma de barco, mientras la sala hacia el Norte (Puck) tenía una bóveda acristalada, donde O.G. Carlsund recogió una colección de arte concreto, muy debatida. La mejor orientación, de Sur hacia la laguna, estaba ocupada por el café Böljeblick ("vista de las olas"), con una sección discutible, donde se aprecia el compromiso por compatibilizar vistas, diversidad y alegría.

Trascendencia de la Exposición y debate posterior

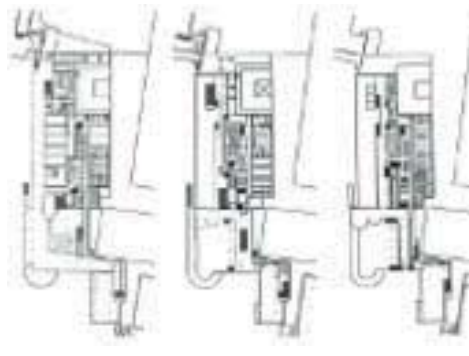
Abierta entre el 16 de mayo y fin de setiembre la exposición aprovechó el buen clima estacional y fue todo un éxito en visitas e intercambios comerciales **18**, también en intensidad de debate iniciado con el manifiesto Acceptera! (Acceptad!). El clasicismo no interesaba, ni cualquier otro arquitecto de época. De ahí el radicalismo de los autores. (la "Historia no podía proporcionar lección alguna" **19**) y su operación ideoló-



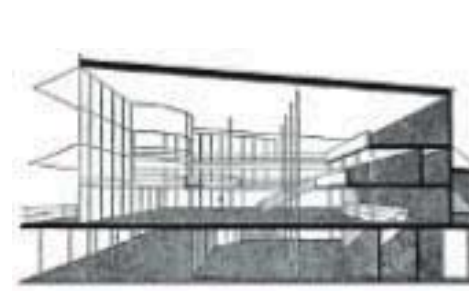
7A



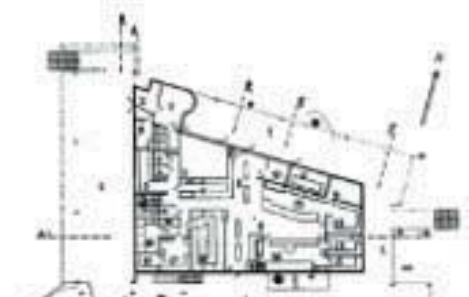
7E



7B



7C



7D

7 A,B,C. Restaurante Paradise.
7 D,E. Restaurante del Parque.



20 / CECILIA WIDENHEIM & EVA RUDBERG (eds.): "Vardagens utopier", en "Utopi & verklighet: svensk modernism 1900-1960". Catálogo de la exposición Moderna Museet, Stockholm, 2000, pág. 153.

21 / GUSTAF NÄSSTRÖM: "Svensk funktionalism", Stockholm, 1931.

22 / BRUNO ZEVI: Erik Gunnar Asplund. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1957, pág. 62.

23 / PETER BLUNDELL-JONES: op. cit., pág. 140.

24 / CALDENBY HULTIN, Ed. G. Gili, Barcelona, pág. 39.

25 / C. ENGFORS: E. G. Asplund Architect, Friend and Colleague. Laholm, Arkitektur Förlag, 1990, pág. 124.

26 / ARNOLD WHITTICK: Eric Mendelsohn. Leonard Hill, Londres 1964, págs. 71-72.

27 / IVAR LO-JOHANSSON: *Författaren*. 1957. Citado por E. Rudberg: Stockholmsutställningen 1930, pág. 15.

gica decisiva: una continuidad auténtica excede la pluralidad de estilos. Y siguió el debate: la arquitectura del funcionalismo para estos arquitectos aparecía "como respuesta a una serie de problemas de la arquitectura y la sociedad, preparada durante largo tiempo" 20. Pero, el mismo año del manifiesto se argumentaba que las raíces del funcionalismo sueco podían hallarse en la construcción vernácula 21.

El recurso a la crítica alejó del centro de debate. Zevi apuntó direcciones nuevas. "Ampliar, enriquecer el diccionario figurativo de la arquitectura moderna desvinculándolo del cubismo y especialmente de la corriente purista. Inventar nuevos organismos, liberarse de la regla T, estimular la fantasía hacia creaciones más elásticas y más vivas, esta fue la tentativa de *la revolución de 1930*" 22. El restaurante Paradise como objeto construido 23 puede explicarse por la conexión con Mendelsohn, la asimetría en las distribuciones, no el conjunto ni razones de los colaboradores. En esta conexión puede fundarse una disolución de la caja racionalista, pasando a un tratamiento más orgánico y fluido de las relaciones entre espacio interior y exterior, entre construcción y contexto urbano. El uso de formas dinámicas en tal contexto o la iluminación eléctrica para animar las fachadas eran también naturales en Lewerentz, tuvo su propia empresa a tal efecto. El sentido orgánico es evidente, y escasos edificios (el mástil anunciador o el espacio para la orquesta) pueden entenderse como objetos separados; de hecho, el rasgo más recordado de la Exposición fue la actividad y alegría compartida.

Mástiles y reclamos gráficos presentes en el Pabellón Mosse del mismo Mendelsohn y el de Hans Schumacher para la Exposición Pressa en Colonia (1928) ofrecen semejanzas con los quioscos de periódicos y el edificio restorán de Erik Bryggmann en Turku (1929), y pudieron sugerir a K. Frampton la conexión constructivista: "Se trataba, pura y simplemente, de populismo funcional, un punto intermedio entre el Heitmatstil del Tercer Reich y el realismo socialista del Estalinismo" 24. Términos que debieran matizarse: Asplund y Aalto podían conocer las obras rusas, pero la voluntad de celebración festiva era más poderosa como elemento generador; de hecho, Aalto criticó la ausencia de conexión entre prototipos de vivienda y el espacio público resultante en la sección de vivienda, más bien pobre. Tampoco es pertinente el supuesto bolchevismo de ambos, y G. Schildt relata el puñetazo de Aalto a Bertel Jung al llamarles precisamente así. En realidad, algunos rasgos de la nueva arquitectura, como las cubiertas planas, eran tratados por los nazis con ese adjetivo, mientras que Bertel Jung prefería tipos clásicos para los edificios bancarios que diseñaba. El internacionalismo de Asplund y Aalto "era visto como antipatriótico" 25, y sólo así pueden entenderse algunas dificultades posteriores de Asplund.

Pero la conexión más certera al respecto procede de diversos viajes de Mendelsohn: a Estados Unidos en 1924, donde recibió una viva impresión que dejó relatada en una publicación posterior (*Amerika: Bilderbuch eines Architekten*), y la invitación para realizar el diseño de una fábrica textil en Leningrado donde viajaría en 1925 y 1926. Sus impresiones como europeo

quedaron relatadas en 1929 (*Russland, Europa, Amerika: Ein Architektonischer Querschnitt*), reflexionando sobre el estado de la técnica y sugiriendo huir de las polaridades: "entre estos dos polos de la tarea humana, Europa podrá meditar si regresa a la conciencia de unir sus miembros desintegrados en una unidad sólida" 26.

En suma, en Estocolmo no se hizo de la arquitectura moderna un *Estilo Internacional*, sino otro funcionalismo más humano: "un Nuevo estilo que eliminó 'el estilo', un nuevo lenguaje desnudo: el lenguaje de los hechos" 27. El manifiesto posterior, con un título significativo (!Acceptad!), ponía de manifiesto la brecha entre la generación anterior, con actitudes del pasado, y los jóvenes implicados en las exigencias de la nueva arquitectura. Como los pabellones de la Exposición se destruyeron, todavía hoy los dibujos que perduran y las fotografías animan a reconstruir el conjunto, pues si olvidamos las relaciones de arquitectura y lugar, la fruición de los ciudadanos y el afán de progreso en los oficios, perdemos la idea de una arquitectura que sigue siendo auténtica, del afán de configurar una cultura para una sociedad renovada.

Agradecimientos

A José Manuel López-Peláez, que nos transmitió su pasión por E.G. Asplund. A Bengt Egdman, siempre presente por sus precisiones sobre S. Lewerentz en ILA&UD. Al personal del Stockholms Stadsarkiv y Arkitektur Museet por su diligencia y amabilidad. A A. Lindqvist por su cobijo y simpatía. Las fuentes gráficas proceden de Arkitektur Museet, Stockholms Stadsarkiv y Wikipedia Commons. Algunas fotografías fueron realizadas in situ por el autor, que ha reelaborado las plantas incluidas, desde fuentes varias.



esting sketches than those of the observatory, such as those of the *Schocken Department Store* in Stuttgart, but the fact that the *Einstein Tower* is the canonical work of German expressionism means that this drawing is the most representative.

The two previous drawings, and that which we will now comment upon, are separated by very few years. However, each of them speaks to us of very different theoretical and formal concerns: those of Nordic romanticism, organic expressionism and cubist abstraction. Within this latter school, the drawings for the series *Counter Composition* by Theo van Doesburg (1923) stand out, formed of variations of floating plans of primary colours which intermingle, and with which their author attempted to express, among other values of the modern age, a new concept of fluid space, a dynamic treatment of shape and a new representation of architecture.

Another great architect of the modern age who stood out for his drawings and graphic abilities was Louis I. Kahn. We all know the drawings and paintings of his trip to Italy, Egypt and Greece in 1950 and 1951, and even the numerous drawings of his travels which he carried out during his holidays, starting with his first trip to Italy in 1929. Some of his pastel drawings from the 1950s have been reproduced many times, especially the two versions of the *Piazza* in Siena, in which he depicts the square as a large empty space, without people, surrealistically, with colours so bright that, if we did not know that they were made in autumn, we might imagine that Kahn wanted to reflect the torrid colours of summer sunsets. But for this list we are forced to choose the plan of the roofs of the *Yale University Art Gallery* (1951-53). There is a reason for this: Kahn greatly valued this drawing, so much so that it was this one which he used to offer when was asked for a drawing for publication.

Another obligatory drawing in this section would be that made by Jørn Utzon for the *Sydney Opera House* competition (1957). In it, Utzon shows the guiding idea of his project: a large platform which juts out into the bay, imposing its strong presence and on which the cascades of concrete which cover the two auditoria were to be gracefully erected. We can appreciate how this drawing masterfully expresses that idea, thanks to a highly selective use of the information which Utzon wished to transmit to the members of the jury. Indeed, the shadows cast help us to perceive the platform and its relief with greater sharpness, as well as the functional differentiation of the spaces: the lower entrance zone to the building, the rise and meeting with the monumental edifice, the two rooms which bring to mind the amphitheatres of ancient times, etc.

And now it only remains to include in this canon one last drawing. I have reserved this place for a Spanish drawing, on the understanding that our country

has the right to a tenth part of this list. The choice has been very easy, since it is probable that the most often reproduced Spanish architectural drawing is the sketch by Alejandro de la Sota of the section of the *Colegio Maravillas Gymnasium* (1962).

In the drawing, the best part of his project is synthesised, since it is evident that his guiding idea rests on an intelligent use of curved, inverted trusses which can only be understood by means of the transversal section. Thus, in this small sketch we can appreciate, as well as the structural solution, and the three levels of use attained: the solar illumination, the cross ventilation and the steep seating for the public. It would only remain for us to discuss whether these are the most representative drawings of the Modernity or whether we should include others on the same footing.

Without wishing to be exhaustive, I would like to finish this list by citing some of the drawings which almost all of us can remember and which could opt for a place in any canon: the drawings of Antonio Sant'Elia for *La Città Nuova* (1914) and of Tony Garnier for *Une Cité Industrielle* (1917). The Monument to the *Third International* by Vladimir Tatlin (1919); the presentational drawing for the *Chicago Tribune* competition by Adolf Loos (1922); any of the drawings of the *Danteum* by Giuseppe Terragni (1938); the collages of the Archigram Group, among which I would select the *Walking Cities* by Ron Herron (1964); the axonometric projection of the *History Faculty of Cambridge University* by James Stirling (1964) and any of the axonometric projections of the *New York Five* exhibited in the MOMA in 1967.

And finally, I would select any of the colouristic drawings of Aldo Rossi to explain the *Cemetery of Modena* (1972): drawings in which, as well as evoking the architecture of the dead, an end to utopias and the horrors of the past century are metaphorically condensed, perhaps without Rossi himself being conscious of it: concentration camps, depressing housing blocks, inhuman cities, loneliness, sadness and disenchantment.

1 / D. WHEELER: "Art since mid-century", Thames & Hudson, 1991, pp. 262-269.

J. MADERUELO: "The construction of contemporary landscape". CDAN Huesca 2008, pp. 14-19, and 25-27.

2 / JOHN CAGE: *Silence*. Wesleyan University Press, Connecticut. 1961. En la pág. 93 vemos un intercambio entre Schoenberg y Cage: el maestro pidió a Cage soluciones a un problema: "...Hice como me dijo. De nuevo preguntó, "Otra". Y así varias veces. Al fin dije "No hay más soluciones". El preguntó: "¿Cuál es el principio que subyace a todas las soluciones?"

3 / HEIDEGGER, MARTIN: *Moira* (Parménide, VIII, 34-41).

PUBLIC SPACES, SILENT ARCHITECTS: CONCERNING THE 1930 INTERNATIONAL EXHIBITION, STOCKHOLM

by Antonio Millán-Gómez

To Dona Ana Giménez de Coderch's amiable memory

In Industry, Form is a Verb. In Art, Form is a noun.
Buckminster Fuller

Any clear exposition of modern Nordic Architecture soon leads to matters that transcend appearance: thus, the dialogue between vernacular architecture and classicism, the emergence of a humanized environment and new modes of public space. Walking today along already tread paths evoke sensations that can be understood from contemporary Land Art: its unavoidable rectitude brings us close to some proposals by Richard Long or John Cage, for traversing those spaces is inseparable from an experience of time¹, movable, allowing the discovery of imaginary landscapes through irresolution, void or chance². The leaders of Modernity crawled by the parks of Haga and Drottningholm, and we find among their first works tracings similar to those by Swede Baroque architects, Tessin, Piper or Adelcrantz. At the same time, the difference between the act of building and a construction already built, or the fusion of spirituality and empathy with nature, all point towards a modern issue: the difference between being and perceiving³.

Some questions are posed in the contrast with preceding traditions. A supposed *doricism* can be understood, owing to austerity in front of a difficult economical situation and to ethic values that approached social groups, reconfiguring the act of building sustained by "a logic and mythology rooted in earth. Silently, a compromise between simple and vernacular construction and classicist stereotomy was formed". We underline the adverb *silently*, since a construction "in which nature and culture would be recognized" went beyond customary modes⁴. Some Mediterranean sources were transfigured in its new destiny within a syncretism where collective spaces, belonging to everybody and to nobody, permitted attitudes and media previously non existent: "It is not that the silent architects say nothing, but it is what they do, yet are- by the complexity of invention- unaware of doing and therefore cannot talk about that shifts the tide of architecture... It is perhaps only when a work joins *as-of-nature* with another work whose origin is other, whose intention is other, that a single impulse turns into an observable tide, and changes our view of the present"⁵. And at the same time, a feeling as if a city was better served by specific places which unveil activities and how they af-



Essais et conférences. Ed. Gallimard, published in Pfullingen, 1954. The interpretation of what could be perception according to Leibniz, Kant and its modern sense allows us to understand the meaning of the phrase heading this paper. A distinction between the Greek notions of *eon* and *einai* would be close to that realized by B. Fuller for the term *form*, either with verbal or substantive character.

4 / PORPHYRIOS, DEMETRI: "*Caras reversibles: Arquitectura danesa y sueca 1905-1930*". En AAVV: "Erik Gunnar Asplund", edited by José Manuel López-Peláez. Ed. Stylos, Barcelona, 1990, page 46.

5 / ALISON + PETER SMITHSON: Foreword to Colin St. John

Wilson: "The Dilemma of Classicism". Arch. Association, 1988. The series of silent architects was listed Alison Smithson "First instalment of the identity of silent architects in Modern Movement: ...In the First Generation: Sigurd Lewerentz, Suecia; Dimitri Pikionis, Grecia; Konstantin Melnikov, Rusia. In the Second Generation: Charles y Ray Eames, California; José Antonio Coderch, España; Max Bill, Switzerland/ Germany. In the Third Generation: Ralph Erskine, Sweden".

6 / SMITHSON, A+P: "*Territory*". Italian Thoughts, edited by Bengt Egdman.

7 / MIKKOLA, KIRMO: *The transition from classicism to*

functionalism in Scandinavia. (The 20nd International Alvar Aalto Symposium), Jyväskylä 1982.

RUDBERG, EVA: Stockholmsutställningen 1930.

Modernismens genombrott i svensk arkitektur. Stockholmia Förlag, 1999, págs 19-23.

ERIKSSON, EVA: "Den Moderna staten tar form". Ordfront förlag AB, 2001.

8 / GARCÍA MONTALVO, PEDRO (*Las Villas de Roma*. Colección de Arquitectura. Murcia 1984). The author states in the Foreword, page 22, "...only one is visited today as such, for its *overall merits* and not by some isolated aspect. It is the Villa d'Este, Tivoli"...Integrated design well

fect our sense of identity: "A man-made landscape capable of survival evolved in the nineteenth century when public parks had to accept mass use by all classes (an idea so unusual that Olmsted remarked on the good behaviour of working people in Paxton's Birkenhead Park). The idea taken by Olmsted to New England returned to Scandinavia where again, in the nineteen 'thirties, the inescapable characteristics of the landscape as found - that had to be worked with - resulted in another idea: that of "what can survive" with what maintenance the society of the masses can afford. The '*landscape that can survive*' is basically what will grow despite the passing vehicle; guide or discourage encroachment by whom-so-ever the vehicle has brought to pass; withstand the ravages of summer, winter and wind in the opened-up city; manage to look presentable with only minimal care. But this style can only stretch so far.... it can cover but it can never make specific or adhesive territories within the city-pulled-apart"⁶.

Is it paradoxical that Lewerentz, designer with Asplund of Enskede Skogskirkogården at the south of Stockholm, could also produce the signals and some vehicles for General Motors at 1930 Exhibition? Between the nineteen twenties and thirties the presence of machine became customary, and architects that contributed the images of speed gave shape to modern landscape: possession of territory and mechanical movement changed the architects' experience; the first generation travelled in open aeroplanes with open able windows (Behrens, Gropius, Le Corbusier), the second generation actually built for airfields (Prouvé, Jacobsen), and the third generation saw the territory from an aeroplane with curtailed windows.

A decade of exhibitions; farewell to classicism Mediterranean travels were followed by exhibitions, in a sequence and links with art models and movements rigorously established⁷: there seemed to be a reduction of themes from Malmö's Baltic Exhibition (1914) to the Home Exhibition at Stockholm Liljevach Gallery (1917), but Göteborg Exhibition (1923) recovered the ground, as extensive show of Swedish Classicism, spanning from Arts and Crafts to Urban construction. Two years later the Paris Arts and Crafts Exhibition appreciated the "Swedish Grace", with the added bonus that Le Corbusier's ideas were disseminated throughout Scandinavia from the Esprit Nouveau Pavilion. The Swedish pavilion was classicist, by Bergsten, and not that by Asplund, whose sense of *promenade* was much closer to modern development. That same year the housing exhibition "Bygge och Bo" in Lidingö (1925) introduced functional criteria for standardized housing, albeit still with neo-classic gestures. And the trend continued until the 1927 Stuttgart Weissenhof Siedlung, which signalled tendencies and emarginated German values: in this

sense, it is sufficient to contrast Häring's organic idea and the appalling rationality of Mies van der Rohe's block; we should not avoid the sources (T. Fischer) which nourished Häring and Lewerentz in what concerns us here. Shortly afterwards, Bryggman and Aalto undertaking in Turku (1929) unveils the exchanges in the area, up to the Stockholm Exhibition (1930), unsurpassed as show of Modern architecture.

The meeting of young Asplund and Lewerentz at Malmö Exhibition (1914), where the latter showed his design for the Helsingborg chapel-crematorium (with Stubelius, figs. 1A, 1B), opened the path to a later collaboration. It is difficult to separate architecture and ritual in these works or even ignore the Italian connection (Villa d'Este)⁸: its sense of unity reveals Lewerentz position (access counterpoised to garden; the chapel, to the urns court; the roofed church, to the open court) to German Werkbund and the Arts and Crafts Swedish Association through T. Fischer: "The recognition of artistic values is intimately linked to our times' common cultural aim: the effort towards social harmony, order and unified conduct of work and life". Owing to his German experience, Lewerentz encountered "the reform ideas of the *Bund für Heimatschutz*... which sought to preserve a sense of continuity, while espousing modern functional attitudes toward grappling with the forces of industrialization"⁹, some fifteen years before these subjects were openly debated in Sweden.

The mentioned elements were alive in their proposal for Enskede Skogskirkogården (1915). The motto (*Tal-lum*) alludes to villa Tallom by I. L. Wahlman, to a Romantic architecture with vernacular convictions from which rationality could be sought¹⁰. A series of proposals for this work let us see how landscape was figured out, since several solutions followed A.E. Pählman (1910) lay-out, until the closest to the one built (1932): the access to the main chapel runs along the line of minimum topographic slope in the competition model (1915, figs. 2A, 2B) and trees on both sides hide the final destiny, a waiting for arrival, which would have introduced much expectation. But the character of the landscape and chapels was altered in a process that lasted twenty five years, whilst the authors matured their architecture: Lewerentz showed this transformation quite soon in Malmö cemetery, where the tomb stalls general plan (1918-19, fig. 1C) can be compared with previous parks -Drottningholm and Kungstgarden-, still appreciated in existing engravings by Erik Dahlberg (*Suecia antiqua et hodierna*, 1692). The change of ideas can be equally perceived in his graphic production: already in the project for Malmö theatre (1924-27) drawings -which allow comparison with the Schinkel collection (*Sammlung Architektonischer Entwerfe*)- give way to another proposal in a second competition, with E. Lallerstedt and D. Helldén (1935), that today startles.

The contrast persists in proposals for Malmö chapels and crematorium: the latter evolved between 1924 and 1930, surpassing Durand's principles, up to the 1930-36 progress, which shocks by its value as contemporary architecture, and would not surprise in the least, if signed today by a professional. In a similar way, the 1924 main chapel evolved from a model based on the Erecteion - with a bond of spaces and generic orientation, foreseeing the architecture of the Resurrection Chapel, and transitions as vivid as R. Long suggested experiences. The stair climbing to Enskede Meditation Grove recreates what a series of steps should be: its risers diminish in successive flights with a changing sequence of treads (9, 12, 12, 12, 12, 10), up to the final access to a plateau which enables overall sight, horizontal rest and global image, in order to start walking down by a long and straight slope, the path of Seven Wells, and proceed to walk towards the portico. From here, controlled movements follow a deep ritual: entrance from the North, movement to the baldachin from Sunset to East and vice-versa, under dim light coming from a small South wall window, where it is differentiated from the subtle buttresses nearby, and, finally, way out to light and a level lower than the entrance (end of time, ritual ascension and final rest).

Lewerentz also proposed in 1924 a semi-circular space as main entrance to Enskede Skogskirkogården, to welcome visitors coming from public and private transport, plus a telephone booth and flower kiosk, adding an allusion to the Greek Propileia and burdening the access. The Stockholm's Cemetery Authority consulted Currman, Wahlman and Östberg, who cleared buildings and clarified a neat access¹¹, putting emphasis on today's plinth with a fountain to the left of the access and planting trees on the soils retained over them. Thereafter, the work nucleus at this area was the sequence of images discovered from this transition, with a vertical element systematically changed as the proposal evolved (sculpture group, obelisk, cross taken from Caspar Friedrich, finally Lundquist's Resurrection Monument, fig. 2C), with consequences for the architecture -crematorium and chapels- as well as for the landscape, which was to acquire its breath-taking elements here.

The North-South orientation generates a perceptual impact hardly forgettable, since we are placed in front of a sun-lit sky. A wind-blown concave grassland, under clouds lightened by a setting sun, which helps to articulate the lateral sequences in which the entrance path is divided: on one side, the Way of the Cross up to the chapels and Asplund's crematorium, and next to it columbaria on the gravel pitch discarded as building site; and on the other side, a straight line path which overcomes all topographic accidents. The correlation between both sequences deserves attention, owing to its connection with previous ex-



observed by Lewerentz.

9 / CONSTANT, CAROLINE: "The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape. Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz 1915-1961". Bygglärolaget, Stockholm 1994, page 22.

10 / See Villa Ainola, by Lars Sonck for J. Sibelius, as well.

11 / Caroline Constant: op. cit. pp. 80-82. Relations between Enskede, Drottningholm and Piper indicated in page 83.

12 / NOLIN, CATHARINA: Drottningholms slottspark. Statens Fastighetsverk, Stockholm, 2000, pp. 23-27.

13 / C. Constant: op. cit. pp. 72-79 / C. Nolin: op. cit. pp. 30-37.

14 / LÓPEZ-PELÁEZ, JOSÉ MANUEL: La arquitectura de

Gunnar Asplund. Arquíthesis. 2002. pp 74-90.

15 / J.M. López-Peláez: op. cit. page 91. The exterior clearness has its counterpart in the interior proposal, with a spatial idea developed by A. Aalto in the "Rautatalo" Helsinki, 1952.

16 / Descriptions can be found in E. RUDBERG (1999); J.M. LÓPEZ-PELÁEZ, H. FERNÁNDEZ ELORZA; E. RUDBERG: "Asplund: Exposición Universal de Estocolmo. 1930".

Ministerio de la Vivienda. Ed. Rueda, 2004/ PETER BLUNDELL JONES: Gunnar Asplund. Phaidon, 2006/ as well as the Stads arkiv webpage. The information for this paper has been consulted at the Archives where original sources

are preserved as well as some antique catalogues, such as B. SYDHOFF (Förord): "1930/80. Arkitektur/ Form/ Konst. Kulturhuset. 1980.

17 / P. BLUNDELL-JONES: op. cit. page 134.

18 / The Final Report of Results ("REDOGÖRELSE FÖR STOCKHOLMS- UTSTÄLLNINGEN 1930"/Arkitektur Museet Arkiv) includes a comparison: the number of visitors was 3.895.682 (29.512 daily) and exchanges amounted in Swedish Crowns to 2.334.087,75 Kr., which compare quite positively with exhibitions organized in 1897 (1.253.571 visitors and 1.059.514,50 Kr.) and in 1909 (691.224 visitors and 550.546,5 Kr.).

amples and to their role as seminal idea for the 1930 International Exhibition.

A similar split was designed at a smaller scale in mid- 17th century by C. F. Adelcrantz and C. J. Cronstedt, preserved at Nationalmuseum; it links today Flora's Hill, the Chinese Pavilion and both sides at Drottningholm Park¹² (fig. 3A). Adelcrantz arranged chestnut avenues to be planted around the Pavilion, with aviaries and varied buildings. Only wild greenery and a pool remain from the *menagerie* behind the little forest. The constructions facing the Chinese Pavilion might seem odd at first, notwithstanding the rare comments on them: their bases can be seen from the access as rustic constructions and as slopes to solve the difference in height; a glance behind the walls shows brick vaulting resting upon stone walls. The duality between upper and lower levels, with respective functions of serving and served spaces, is at the West pavilion that of an office for a kitchen and a resting room where the royal family can converse "*en confidence*", without any other connection than a mechanical elevator to serve drinks or food. Is this coexistence of rustic and classic architecture a correlate of a much needed coexistence of social layers?

Axial articulation is evident at the end of this Baroque Garden, where a wooden mass around a forest clearing (*Boskén Stjärnan*) orientates our walk toward a hill similar to the Meditation Grove at Enskede (fig. 3C). Gustav III commissioned an ideal English park in 1780 to Fredrik Magnus Piper, to be built at the North of the Baroque Garden. This project, preserved at the *Kungl. Akademien för de fria Konsterna*, shows a network of markings, customary operation from this time onwards: the overall geometric regulation is to be made from some structured, punctual foci, and not from the intrinsic geometry of plantings. Ponds, channels, islands, wide meadows and luxuriant trees established a frame for the relation with buildings (fig. 3B). Key-points were adorned with marble statues, copies of those bought by Gustav III in his travel to Italy in 1783-4. Here, as in Haga¹³, a pavilion imitating a Turkish tent allows us to understand the Enskede service pavilion.

A new dialogue between heritage and public space was established from competitions for public spaces, emblematic in the Göteborg Town Hall extension, followed with masterly care by J.M. López-Peláez¹⁴, who shows detail after detail the whole design process, together with changes in perception of the complex formed by the original building and adjacent constructions, the differences of scale at Gustav Adolf square and the access options, transforming what was at the beginning an enlargement of the building into a dialogue between internal structure and urban integration, which is bound to produce in 1924 an Ordering project for this square¹⁵. Centre-European ar-

chitecture in those years was anew and without mercy, whilst architectural, constructive, and place revisions were obliged in Nordic undertakings. In some cases, parallels have been perceived, though program and finality were different: as in the linear development at Enskede Skogskirkogården and the Stockholm Exhibition.

Towards the 1930 Stockholm Exhibition

The opening of Stockholm City Library in 1928 revealed the climate of Swedish Architecture. A simple perspective on Byggmästaren cover and the short, functional comments by Asplund indicate a change, stirred up by Uno Åhren (1897-1977) with hard and enlightened tones ("*The City Library seems to me a tragedy in the -unresolved- competence between different visions of form. It is at the edge between two periods of Swedish Architecture deeply different in their mentalities*"). Its decoration and monumentality were alien to him, not to mention the immediate environment: few metres away the dome of Gustav Vasa, church completed twenty two years before, lets us see why another dome would be redundant over the great lending hall; that is, why Asplund saw unfeasible his first project. Åhren had already shown his interest on the Esprit Nouveau Pavilion at 1925 Paris Exhibition and, as *Byggmästaren* editor (1929-32), town planner and architect, he was about to develop his talent: the words above quoted were uttered at the time of his collaboration for the KTH Students Building (1928-30) with S. Markelius, who developed an interest for the Bauhaus at Dessau, close relations with Gropius and a compromise with CIAM. His visit to Weissenhof, as Asplund and Paulsson, explains the atmosphere before the 1930 Stockholm Exhibition: fostered by the Swedish Association for Crafts, reorganized in 1915 to elaborate machine-made products, the reason why the Deutsche Werkbund had been divided a year before.

The Home Exhibition at Liljevach Gallery, that of Paris (1925), and the urge caused by the organization of the Weissenhof Exhibition in Stuttgart gave rise to a bigger show. A working committee (Paulsson, Asplund and H. Lagerström), financed by the State, the City and several benefactors, proposed in few days the organization to Paulsson and Asplund, centred on three sections of Swedish products for the home, the house and the Street. With a site and programme ready in June, 1928, Asplund is commissioned a design not preserved. The temporary buildings were thought as vaults with laminated wood frames and sides open, very much like the Ittalla pavilion for Turku 1929 Exhibition. This version is presented and rejected in August, 1928: Paulsson and Asplund travelled then to see and meet other exhibitions, people and places (Brno, Stuttgart, Paris), and by the end of that year another proposal is ready on plan and model, this time well received by the committee.

Site and setting of the 1930 Stockholm Exhibition Oriented towards South and the lagoon, the place raised slowly towards Djurgården at East, close and visible from the centre of the bourgeois city. A stop and turning for tramways and buses, near the water edge, as well as a jetty facilitated the access. Asplund sketched a linear organization shaped as a street (*Corso*, fig. 4C) profiting from the water possibilities at the North edge, and placing a footbridge where the lagoon narrows, which lead to the attractions park at the opposed edge. Access could be gained by an open portico towards the lagoon edge, after the transport stop, and from it to a group of pavilions parallel to the Corso and the lagoon, the flow was later split and the street had to turn, articulating with a hemispherical Planetarium, its axis leading to a little street among kiosks, shows and existing trees, up to the restaurant near the water.

The Corso runned parallel to the water up to its further edge, and it widened at this point by means of a straight wooden path. Several pavilions with intermediary courts at north, and access to lesser ones at their rear gave sensation of urban depth; and the space between the Corso and the lagoon was transformed into the Festival Square, limited by restaurant Paradise at East, the most striking building in the Exhibition, free from the Corso and military buildings at the backyard (fig. 4B). A great annunciation pole, with a hanging press cabin, was the exhibition main landmark for the outside World, adding plasticity to the public space. The walk followed with another alignment of pavilions towards East, close to the water edge, including the appreciated Svea Viken, devoted to Swedish history and identity; a mass of existing trees changed there the edge character and the exhibiting area could widen again, with an attraction fair at North, and another park towards South, after the pedestrian bridge was crossed. At this point a series of housing prototypes, designed by Swedish Modern architects, begun; arranged as a mere collection of objects, disregarding the public space or the urban tissue, fact criticized by A. Aalto, among others.

The above description is a reading of the general plan¹⁶ (figure 4A). But the section was equally relevant, not only in pavilions with two or three floors, but also in the treatment of the ground floor, especially in the restaurant Paradise.

The beginning of the Corso by the access was built by means of some steps on the water edge in order to approach the walk to the lagoon, whilst the pavilions were arranged at the opposed side on top of a plinth. Most of Asplund's sketches for ground floors were row buildings, with several platforms heightened over the natural topography. There was a wooden tree grove between the Planetarium and the lagoon Edge, used as a garden that could hide the



19 / Eva Eriksson: op. cit., pág. 465

20 / CECILIA WIDENHEIM & EVA RUDBERG (eds.): "Vardagens utopier", en "Utopi & verklighet: svensk modernism 1900-1960". Catálogo de la exposición Moderna Museet, Stockholm, 2000, pág. 153.

21 / GUSTAF NÄSSTRÖM: "Svensk funktionalism", Stockholm, 1931.

22 / BRUNO ZEVI: Erik Gunnar Asplund. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1957. pág 62.

23 / Peter Blundell-Jones: op. cit., pág. 140.

24 / CALDENBY HULTIN, Ed. G. Gili, Barcelona, pág. 39.

25 / C. ENGFORS: E. G. Asplund Architect, Friend and

Colleague. Laholm, Arkitektur Förlag, 1990. pág. 124.

26 / ARNOLD WHITTICK: Eric Mendelsohn. Leonard Hill, Londres 1964, págs.71-72.

27 / IVAR LO-JOHANSSON: *Författaren*. 1957. Citado por E.Rudberg: Stockholmsutställningen 1930. pág. 15.

Festival Square from the access and protected the Park restaurant. Everything would have been more difficult without this garden and another wooden mass at a far distance; both favoured the gardening, even by burying some pipes to warm plants and bulbs, ready and bloomed for the opening celebration.

Some pavilions -as that of Transport- were striking: its steel porticoes at the back hall had a curved, unusual section, which, from the rear was projected over the roof (fig. 5B). And the front elevation was articulated by means of additions. The Planetarium with a hemispherical dome for 700 people and a dark interior for projections from a Zeiss operator, (another reference to Asplund's starred sky, fig. 5C), oriented people towards the smaller buildings leading to the lagoon and the Park restaurant, or to the following sequence along the Corso, where several pavilions showed industrial products. These opened to side courts with smaller porticoes, inciting curiosity and avoiding repetition by the contrast between sides and the levels' interplay.

The Festival Square (fig. 6A) was the outside space that signalled the Exhibition, with its two restaurants, terraces and amusement places for 50.000 people. Limited at its North side by the Corso, by the lagoon at its South, and both restaurants on its sides, it was marked by a 74 metres pole, showing the Exhibition symbol and light signs. The lettering, exhibition logo and posters all were by S. Lewerentz after previous competition. And a festive atmosphere with flagpoles and ornaments added was subjected to prior analysis, to show night profiles and light effects, this guaranteed by several generators: fluorescent lights reflected on the Access Pavilion columns were visible from the city (fig. 5A), bestowing lightness and immateriality. Photographs of that time show pavilion profiles, poles and reflections over a dark background. An acoustic reflector for orchestra, later developed for Göteborg Concert Hall, lodged the Exhibition orchestra, and several bands, pianos and choirs with thousands of voices played with this occasion. There were film projections, theatre, ballet and gymnastics shows and fireworks, reflected on the lagoon's waters, visible from great part of the city (fig. 6B), as well as swimming and rowing, for competition or pleasure.

The Corso's corner was presided by restaurant Paradise. There the *Svenska Dagbladet* press office appeared before turning Leith in front of a public service building with two storeys, curved and glazed. Thus, the path was prepared to the restaurant with room for one thousand people at the main dining area, and for four hundred in both smaller banquet halls, served by kitchens at their rear, aligned in three levels. This was the Festival Square's architectural background, their articulated volumes indicating that the exhibition followed after the corner's turn. Its inflec-

tion directed views towards the lagoon and opened the corner; terraces in front of it were skewed even further, making evident the change of course. Once within the building, since kitchens were aligned with the main dining hall, a square hall used as dancing area was forced to the building's corner, becoming the centre of attention of the whole complex. It remains as such today, but for architectural reasons: here the rationalist box vanishes, becoming a transparent curved container of an empty space articulated on different levels in different ways; even more, it marks the continuity of flows and activities between both sides of the building and between inside and outside, and, since this elements so marked the exhibition, the message was sent to the Festival Square and the urban domain further away, acquiring a different scale and territorial dimension.

The most photographed landmark was a semicircular drum (fig. 7A), different from classical symmetrical compositions. It turned until another glazed façade was reached, facing the lagoon and sunshine. A circular balcony on the first floor forced to set back the superior drum with a lesser radius, and Asplund projected half glazed bay glazed at two thirds of the beginning of the dancing hall, an articulation which produces an illusory corner, and a vanishing of the box. The façade achieved a sensation of change of scale, indicating the importance of the dancing hall at the corner as heart of the exhibition. The section shows how the ground floor was left behind, with space between columns and acting as shopping street towards the Festival Square; it was possible to walk between terrace tables and under the corner, readable as abstract space between pilotis. In such walk between columns shops were found with a form adapted to the environment, retreating up to two metres at the restaurant's main entrance, there toilettes and wardrobe led to two stairs: on the left up to the main restaurant, on the right up to the dancing hall. Landings are located strategically directing to upper levels and only in the dancing hall the movement is long-wise and transversal, as articulation of the complex. "Asplund had shown that he could transfer his sense of architectural promenade from the straight axial sequence of the Neo-classical library to the asymmetrical and angled methods of Modernism more or less overnight"¹⁷, sequence that was to appear in the work of Aalto and Scharoun, but neither of them had achieved it by 1930 (fig. 7B).

The building was built in steel structure with three bays of four metres in both directions, dimensions that allowed flexibility, (either two six-metre or three four-metre bays). Terraces served by a higher level of kitchens at the main restaurant and dancing hall, to profit volume and vistas, allowed guests to have a clear sight, added to the festive atmosphere and the effect of a great exterior space (fig. 7C). They could

also see their tables lit by big Japanese paper lamp-shades during the night. The building could be felt as a stadium surrounded by pavilions opened at the front to the exhibition space and closed as much as possible to the back side.

The Park Restaurant showed the most playful and enjoyable aspect, starting with its location: oriented to sunset, towards the city, and ending the axis begun at the Planetarium, it was protected by trees which gave intimacy and connection with the place. On its South side, tables could reach a dock at the water edge. A central kitchen served three dining areas at the perimeter of the first storey, and the ground floor had a similar distribution for clients in the open air protected by the building. The plan shows a haste produced design, conditioned by diversity and the need to signify the corner, turning the rear wind towards an opening to the park at the back (figs. 7 D, 7E). Its four cafeterias (Ellida, Böljeblick, Puck and Lilla Paris) show a search of variety within a limited space. The terrace opened towards South-West (Ellida) was shaped as a ship, whilst the hall facing North (Puck) had a glazed roof, and there O.G. Carlsson selected a much debated collection of concrete art. The best orientation, towards South and the lagoon, was occupied by cafe Böljeblick ("sight of waves"), with a doubtful section, where the compromise to join views, diversity and joy can be appreciated.

Transcendence of the Exhibition and following debate Open between 16th of May and the end of September, the Exhibition took advantage of good seasonal weather and was a complete success, in visitors and commercial exchanges¹⁸, also in debate intensity begun with the manifesto *Acceptera! (Accept!)*. Classicism did not interest any more, neither any other period architect. Hence, the authors' radicalism ("History could not provide any lesson"¹⁹) and its decisive ideological operation: authentic continuity exceeds the plurality of styles. So, debate followed: functionalist architecture appeared for these architects "as a response to a series of problems of architecture and society, prepared during a long time"²⁰. But, the same year of the manifesto it was argued that the roots of Swedish functionalism could be found in vernacular construction²¹.

The resource to criticism created a distance from the crunch of debate. Zevi pointed new directions when he stated that "Widening, enrich the figurative dictionary of Modern Architecture cutting the ties with cubism, and especially with the purist tendency; inventing new organisms, liberating from the T rule, stimulating fantasy towards more vivid and flexible creations, that was the attempt of the *1930 revolution*"²². The Paradise restaurant as built object²³ and its asymmetrical distribution can be explained by its connection with the Shocken store by Mendelsohn



in Stuttgart, but not the overall complex or the collaborators' reasoning. We could even state that in this connection the dissolution of the rationalist box could be founded, showing a transition to a more organic and fluid treatment of relations between inside and outside, between construction and urban context. The use of dynamic forms in such a context or electric illumination was also natural for Lewerentz; he had a company of his own to that effect. And the organic sense is quite evident, for few constructions (the announcing pole or the reflector for the orchestra) can be understood as separate objects; as a matter of fact, the best remembered feature of the Exhibition was the shared activity and joy.

Masts and graphic indications were also present at Mosse Pavilion by the same Mendelsohn or at that by Hans Schumacher for the Exhibition Pressa at Köln (1928), that show evident similarities with newspaper kiosks and the restaurant building by Erik Bryggmann at Turku Fair (1929), and they might have suggested to K. Frampton the constructivist connection: "It was –purely and simply– a question of functional populism, and intermediate point between the Third Reich Heitmatstil and Stalin Socialist Realism"²⁴. Was it purely and simply so? Rather, these terms should be made clear: Asplund and Aalto could well know the Soviet works, but the will to a festive celebration as generator was more powerful as generator; in fact, Aalto criticized the absence of connection between housing prototypes and the rather poor resulting public space at the Housing Section. Neither is relevant a supposed bolshevism of both masters, and G. Schildt recalls the punch given by Aalto to Bertel Jung, when the latter called them precisely thus. The facts operated in another direction: some features of the new architecture, such as plane roofs, were treated by the Nazis with that adjective, whilst Bertel Jung preferred classical types for the bank offices he designed. Asplund and Aalto's internationalism "was seen as anti-patriotic"²⁵, and only thus some difficulties to come in the career of Asplund can be understood.

But the most precise connection in this respect comes from Mendelsohn's varied travels: to United States in 1924, where he was to have a vivid experience, later related (*Amerika: Bilderbuch eines Architekten*), and the invitation to carry design a textile factory in Leningrad, where he travelled in 1925 and 1926. His impressions as European were disclosed in 1929 (*Russland, Europa, Amerika: Ein Architektonischer Querschnitt*), reflecting upon the state of technique and suggesting an escape away from polarities: "between these two poles of the human task, Europe will be able to meditate a return to the conscience of uniting its disintegrated members into a solid union"²⁶. Facts answered few years later. Resuming, Modern Architecture was not transformed

at Stockholm International Exhibition into an "International Style", but into a more humane functionalism: "a New Style that eliminated "style", a new bare language; the language of facts"²⁷. Since all pavilions were destroyed, even today the photographs and drawings that remained encourage to a reconstruction of the whole, for if we forget the relations between architecture and place, the citizens' enjoyment and the aim of progress amongst the crafts, we might lose the idea of an Architecture that still remains as authentic, in its goal to figure out a culture for a renewed society.

Kungsholmen and Barcelona/ June- October 2009.

ACKNOWLEDGEMENTS:

José Manuel López-Peláez, who passed onto us his passion for E.G. Asplund's work. To Bengt Egdman, always present for his precisions on S. Lewerentz at ILA&UD. To the Stockholms Stadsarkiv and Arkitektur Museet personnel for their great professional work and kindness. To A. Lindqvist for hospitality and great sympathy. Graphic sources are from Arkitektur Museet, Stockholms Stadsarkiv and Wikipedia Commons. Some photographs were realized on site by the author.

FIGURES

- 1A. Helsingborg Chapel
- 1B. Helsingborg complex
- 1C. Graveyard. Malmö
- 2A. Enskede process: 1916, 1915 topography
- 2B. "Tallum" model
- 2C. Access image, 1932
- 3A. Flora Hill, Adelcrantz
- 3B. English Garden by Piper
- 3C. Drottningholm Hill
- 4A. 1930 Stockholm Exhibition
- 4B. 1930 Expo official Image
- 4C. Access and Corso
- 5A. Entrance Pavilion
- 5B. Access to 1930 Exhibition
- 5C. Planetarium
- 6A. Festival Square
- 6B. The lagoon skyline by night
- 7 A,B,C. Restaurant Paradise
- 7 D, E. Park Restaurant

FORM AS MOULD. FORM AS PROCESS

by Javier Monedero

This paper is divided into two parts. The first, emphasizes that we are in front of a universal problem. And assumes that, like all universal problems, we can trace its presence throughout history with trends that emphasize one or the other extreme and are often dependent upon social and political conjunctures. The second, attempts to summarize the main lines of the current situation, emphasizing also the fact that these trends are intensified by complexity and adopt particular variants that are relevant to the present situation and are worthy of extensive comments. But for the reasons mentioned in the first part, we should take enough distance to judge its real importance.

I

1. Consider the following two statements: "A circle is the locus of all points equidistant from one given point. "A circle is created by rotating a compass on one of its supports, starting from any point and giving a full turn to return to the same point." The first statement tells us "what is" a circle, gives an essential description of it. The second gives the procedure to create it; it is a recipe that describes the steps necessary to reach a result. The first has more to do with perception and understanding. The second has more to do with action.

You can put the emphasis on one or the other of these two statements. But both are necessary because we cannot act if we fail to perceive adequately, in a clever, understanding mode. And we cannot perceive well if our perceptions do not feed back on actions that are progressively enriched.

Descriptions, drawings, images, characterize form understood as a template. In the end, detailed descriptions tends to coincide with the described. But this is meaningless as, indeed, every description incorporates fragments of processes: hints of information, symmetry, proportions, relations, primary or secondary features.

Algorithms, recursive iteration, generative formulations, characterize form understood as a process. In the end, as happens with some fractals, a few symbols can generate extremely complex forms. But this set of symbols, isolated, would be meaningless were it not accompanied by fragments of descriptions: additional indications, possible outcomes that illustrate its meaning.

2. Greece. Fifth Century BC. The Athens of Pericles, the quintessential *polis*, the fairest city of the Mediterranean that hosts the most famous monuments at that historic moment and those that will follow it, monuments conceived from increasingly refined structures, from archetypal shapes, is also the city of Socrates and Plato. And Plato, who lives during the final years of this golden epoch, leaves to posterity, among oth-