

¹ BLAQUE, Peter. *Maestros de la arquitectura: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires 1963.

Loos no estaba presente en las publicaciones sobre los maestros del MM.

² LOOS, Adolf. "Das princip der bekleidung" 1898 "El principio del revestimiento" traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 152.

³ "La arquitectura no se hace simplemente mediante la suma de plantas, secciones y alzados. Es otra cosa y algo más. Resulta imposible explicar con precisión lo que es: Sus límites no están bien definidos ni mucho menos. En general, el arte no debería explicarse; hay que experimentarlo [...] y eso a través de las palabras es lo que intentaré hacer aquí". RASMUSSEN, Eiler. *La experiencia de la arquitectura*. Cambridge 1959. p 15.

⁴ Convirtiendo la ventana en la distancia entre dos planos -suelo y techo-, que luego Mies, llevaría a su máxima expresión, destruyendo la carpintería.

⁵ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988

⁶ Loos, Adolf. "Maine bauschule" 1913. "Mi escuela de arquitectura", traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 248.

⁷ HEIGDEGGER, Martin. *Construir-Habitar-Pensar*. Darmstadt 1951.

⁸ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 22.

⁹ LOOS, Adolf. "Architektur" 1910."Arquitectura", traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 230.

¹⁰ RASMUSSEN, Steen Eiler. "Cap. Primero. Observaciones básicas". *La experiencia de la arquitectura*. Ed. Mairera/Celeste. Madrid 2000.

¹¹ LHOTA, K. *Arkitekt Adolf Loos. 1933 p143*, palabras del propio Loos en relación a su modo de proyectar. Citado también por Díaz Segura, A; Meri de la Maza, RM y Serra Soriano, B. "La construcción del Raumplan" *RITA -Revista Indexada de Textos Académicos-* nº1 2013 p 60-69.

¹² Bautizado así en 1930 por Heinrich Kulka, ingeniero con el que Loos colaboraba habitualmente. Aunque Loos prefería el término 'planta del espacio'. Kulka, Heinrich. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Viena 1931. p 13.

¹³ PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Editions Galilee. Edición española propiedad de Literatura y Ciencia SL. Barcelona 2001.

¹⁴ "Y aunque solo sea por la indiscutible afinidad por concebir el espacio como una auténtica 'experiencia vivida', como *transhistorisches Erlebnis*, no hay que excluir que en la formulación del *Raumplan* haya influido la teoría de la *Raumgestaltung*, introducida por el historiador de Arte August Schmarson, quien tenía muchos contactos en la Escuela de Viena". GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 22.

¹⁵ "La reducción tautológica es, por otra parte, el punto tangencial donde la arquitectura sin ornamento se encuentra con el realismo dadaísta y su particular teoría de los ready-made objetos de Marcel Duchamp que muestra las cosas encontradas como signos de sí mismas". GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 21

¹⁶ ORTEGA ANDRADE, Francisco. "Cap. La Construcción en el Egeo". *Historia de la construcción. Libro primero*.

¹⁷ LOOS, Adolf. "Meine Bauschule" 1913 "Mi escuela de Arquitectura" traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 248.

¹⁸ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 21

¹⁹ LOOS, Adolf. "Heimatkunst" 1914 "Arte popular" traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 239. "[...]Trabajemos también como nos sea posible, sin pensar, por un segundo, en la forma. La mejor forma existe ya siempre y nadie tendrá que temer emplearla, aun cuando su origen proceda de otros".

²⁰ Calvino, Italo. "Cap. V. Las ciudades y los intercambios. 5". *Las ciudades invisibles*. Ed. Minotauro. Madrid 1983.

²¹ Aferrándose a la transversalidad temporal inmanente a la cultura, la latitud y el lugar.

²² RILKE, Rainer Maria. *Cartas desde Muzot*. Extraído de la Introducción *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 21. GRAVAGNUOLO, Benedetto.

²³ PEREC, Georges. Extraído del índice preambular de espacios. *Especies de espacios*.

²⁴ "PEREC, Georges. "Prologo". *Especies de espacios*.

²⁵ AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona 2003.

²⁶ CRAVINO, Ana. "Adolf Loos y la depuración del lenguaje" *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación*. Ensayos. nº 86 Buenos Aires. Sept 2020.

²⁷ Aunque aquí me refiero metafóricamente a él, el espejo es uno de los elementos más importantes de la arquitectura de Loos, unas veces utilizado para multiplicar el espacio -Sastrería Goldman 1898- y otras, de manera más conceptual, para crear la ilusión de un cuadro -Piso de Leo Brummel en Pilsen 1929-, que recoge las imágenes del espacio al fondo de la habitación.

²⁸ Y aunque Le Corbusier, "organiza conscientemente los interiores como secuencias narrativas, creando promenades arquitecturales, de considerable dinamismo [...], no sigue a Loos en la creación de complejos y laberínticos volúmenes con múltiples desplazamientos del nivel básico del suelo" Frampton, Kenneth. "A pesar del vacío: La alteridad de Adolf Loos". *Arquitectura* nº281. Madrid 1989. p 38-57.

²⁹ En 1896, en su regreso a Viena tras su estancia en EEUU, hace escala en Londres donde permanece un tiempo. La casa Soane no debió pasar inadvertida para Loos.

³⁰ LOOS, Adolf. "Das princip der bekleidung" 1898 "El principio del revestimiento" traduc. cast en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona 1972. p 216.

³¹ TATI, Jacques. 1958.

³² GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Madrid 1988. p 41.

³³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Extraído del prólogo 1921.

³⁴ El 10 de diciembre de 1930, Loos celebra su sexagésimo cumpleaños en la casa puesta de largo por los Müller.

³⁵ Término que utiliza Marc Augé, *El tiempo en ruinas*. La historia de nuestra cultura está llena de rupturas, de amaneceres y atardeceres del tiempo. Se mueve en un continuo 'renacer'.

³⁶ Borges, Jorge Luis. "El inmortal". *El Aleph*. p 28.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa. Barcelona 2003.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Ed. FCE México 1965.

BLAQUE, Peter. *Maestros de la arquitectura: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Ed. VictorLeru SRL. Buenos Aires 1963.

BOESIGER, W y GIRSBERGER, H. *Le Corbusier 1910-65*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1971.

BORGES, Jorge Luis. "El inmortal". *El Aleph*. Ed. Alianza/Emecé. Buenos Aires 1971.

BRIAN, Andrews. "Ornament and Materiality in de Work of Adolf Loos" *Re.BUILDING*. University of Nebraska-Lincoln.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ed. Minotauro. Madrid 1983.

CIUDICEANDREA, Federico y LAQUINTA, Salvatore. *MC Escher*. Nápoles. Catálogo de la exposición en el Palazzo delle Arti Nápoli. Ed. Mauritsr1 2018.

COLOMINA, Beatriz. "Intimacy and spectacle: The interiors of Adolf Loos" *AA Files* nº20 1990.

CRAVINO, Ana. "Adolf Loos y la depuración del lenguaje" *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación*. Ensayos. nº 86. Buenos Aires. Sept 2020.

DENTI, Giovanni y PEIRONE, Silvia. *Adolf Loos, la cultura del progetto*. Ed. Dipartimento di Progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano. Milan 1995.

DÍAZ SEGURA, Alfonso; Meri de la Maza, Ricardo y Serra Soriano, Bartolomé. "La construcción del *Raumplan*" *RITA-Revista Indexada de Textos Académicos* nº1. Madrid 2014.

DREW EGBERT, Donald. *El Arte y la Izquierda en Europa*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1981.

FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi*. Ed. Taschen GmbH. Roma 2000.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1983.

FRAMPTON, Kenneth. "A pesar del vacío: La alteridad de Adolf Loos". *Arquitectura* nº281. Madrid 1989.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos, Teoría y obras*. Ed. Nerea. Madrid 1988.

HEIGDEGGER, Martin. *Construir-Habitar-Pensar*. Ed. Oficina de arte y ediciones 2015.

HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. *La casa de un solo muro*. Ed. Nerea. Madrid 1990.

KULKA, Heinrich. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Viena 1931.

LLEDÓ, Emili. *El surco del tiempo*. Ed. Austral. Madrid 2015.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1972.

MARTIN, Roland. *Arquitectura Griega*. Ediciones Aguilar. Madrid 1989.

MOLEÓN, Pedro. *John Soane y la arquitectura de la razón poética*. Ed. Mairera. Madrid 2001.

NAKAMURA, Toshio. *Herman Hertzberger 1957-1990*. Ed. A+U Architecture and Urbanism. Tokio 1991.

NORBERG-SCHULTZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Ed. Blume. Barcelona 1975.

QUETGLAS, Josep. *Artículos de ocasión*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2004.

SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933*. Ed Taschen GmbH. Colonia 2003.

SCHEZEN, Roberto. *Adolf Loos, arquitectura*. Ed Gustavo Gili. Barcelona 1996.

STEIMBERG, Saul. *The Art of living*. Ed. Harper & Brother. New York 1947.

OPEL, Adolf y QUETGLAS, Josep. *Adolf Loos: Escritos 1897-1909*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1993.

ORTEGA ANDRADE, Francisco. *Historia de la construcción*. Ed. ULPGC Servicio Publicaciones. Las Palmas de GC 1993.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Editions Galilee. Edición española propiedad de Literatura y Ciencia SL. Barcelona 2001.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura*. Ed. Mairera/Celeste. Madrid 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas desde Muzot*. Ed. Enrico Cederma. Milan 1947.

SCHEERBART, Paul. "Glasarchitektur". Berlin 1914.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Ed. Taurus. Madrid 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ed. Dover Publications. New York 1998.

FRANCISCO JAVIER BERNALTE PATÓN es Doctor Arquitecto por la Universidad de Castilla-La Mancha y profesor del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de Toledo.



Vasil

y la mirada de una cineasta arquitecta

Avelina Prat

Recibido 2022.10.06 :: Aceptado 2022.10.10
DOI: 10.5821/palimpsesto.24.11886
Persona de contacto: avelinaprat@yahoo.es
Arquitecta por la ETSAV

Con motivo del estreno el 4 de noviembre de 2022 de la película "Vasil", recogemos esta nota de su directora, Avelina Prat. Arquitecta por la ETSAV es responsable entre otras realizaciones de varios documentales y cortometrajes el más reciente de ellos "[On set with] Lilly Reich" sobre la figura de la diseñadora y profesora de la Bauhaus. Guionista, script, ha sido también colaboradora de realizadores como Fernando Trueba, Cesc Gay, Manuel Martín Cuenca o David Trueba, y ahora, realizadora de su primer largometraje de ficción.

Curiosamente, es frecuente encontrar arquitectos que han terminado dedicándose a otra profesión. En mi caso ha sido el cine. Trabajé varios años como arquitecta antes de introducirme en el mundo cinematográfico. En el proceso de cambio, fui descubriendo una gran cantidad de similitudes y paralelismos entre ambas disciplinas, algo que siempre me ha acompañado a lo largo de estos años. Ahora, con un primer largometraje recién terminado, *Vasil*, confirmo todas esas ideas encontradas o descubiertas por el camino y me doy cuenta de que la arquitectura ha influido en mi propia manera de narrar y hacer cine.

La más notoria de las cuestiones compartidas entre las dos disciplinas es la metodología: el proceso desde la idea inicial hasta la ejecución final de la obra es casi idéntico en ambos casos. Son procesos que se inician con una idea que parte de la creatividad de una sola persona (o un número muy reducido de personas) y que para su posterior desarrollo requieren de una serie de medios materiales y personales considerables, que se organizan según un plan de trabajo específico, con una duración dependiente de la dimensión del proyecto, hasta conseguir la materialización de esa idea inicial. Todo el proceso necesita de un director (arquitecto/director de cine) responsable del proyecto, que guíe al resto y vele porque esa materialización se aproxime lo máximo posible a la idea inicial.

Conseguir esto último es uno de los grandes retos del cine, ya que durante el proceso uno se encuentra con mil dificultades, ajustes y cambios a los que adaptarse. Ojeando de nuevo el primer guion de *Vasil*, descubro con alegría que la película acabada mantiene intacto el espíritu inicial del que partió el proyecto.

Otro tema interesante en la realización de una película (y que en la arquitectura es obvio) es el manejo de conceptos espaciales.

A parte de la evidente importancia de la dirección de actores, la autoría de un director de cine se encuentra principalmente en la puesta en escena. Cada secuencia se divide en una serie concreta de planos, que son las unidades de rodaje. Para cada plano se define la posición y movimiento de los actores, y la posición y movimiento de la cámara, en una suerte de coreografía entres unos y otra. Es lo que llamamos planificación (o *découpage* según el extendido el término francés). Esto es lo que definirá la propuesta narrativa de la película.

Por supuesto muchos otros factores importantes influyen en el resultado: la dirección de arte, la iluminación, la interpretación, el sonido... pero la base narrativa está ahí: lo que define cómo se cuenta la historia. Una cámara al hombro nerviosa siguiendo de cerca a un personaje o planos generales fijos; cortes rápidos de apenas uno o dos segundos o planos secuencia de larga duración... Las posibilidades son amplísimas. Un mismo guion en manos de dos directores diferentes dará como resultado dos películas muy distintas (basta recordar cualquier adaptación americana de una película europea).

En *Vasil* optamos por una cámara estable, una fotografía serena, que mantiene una distancia con los personajes y que permite que las cosas vayan sucediendo a su propio ritmo dentro del encuadre. Resulta coherente con el tipo de historia que contamos y ayuda a que el espectador se instale en un cierto estado de ánimo.

Otro aspecto importante que de alguna manera incluye a la arquitectura en el cine, es la elección de las localizaciones de rodaje (ya sean naturales, construidas o digitales): los espacios, siempre al servicio de la película, se utilizan para expresar ideas, atmósferas y emociones.

Una localización es buena cuando es adecuada para la historia que se quiere contar; cuando ayuda a crear la atmósfera y el tono buscados; cuando ayuda a describir a los personajes que la habitan.

La localización principal en *Vasil* es la casa de un arquitecto jubilado. El presupuesto no permitía su construcción, debíamos encontrar una localización natural. Primero buscamos una vivienda que se ajustara espacialmente a las exigencias del guion: en nuestro caso necesitábamos que fuera una vivienda de un solo dormitorio (el dueño de la casa acoge al protagonista que dormirá en el sofá), y que la cocina estuviera abierta al salón (para poder relacionar ambos espacios visualmente). Las viviendas reales con estas características eran muy pequeñas, lo que dificultaba mucho el rodaje y reducía los posibles tiros de cámara. Finalmente encontramos una grande, de cuatro dormitorios, y rodamos de manera que pareciera que solo tenía uno. Para ello falseamos la puerta que conectaba la entrada con el pasillo de habitaciones, simulando ser la puerta del único dormitorio y obviando toda la parte central de la vivienda (que se utilizó para vestuario, maquillaje, monitores, etc.).

Después ambientamos el espacio (mobiliario, objetos, cortinas, texturas...), no solo de manera que resultara creíble como vivienda de un arquitecto mayor, sino que además aportara información sobre el personaje. Su vivienda, junto al vestuario elegido, nos ayuda a entenderlo de un vistazo.

La elección de los exteriores plantea otro tipo de cuestión: qué tipo de ciudad queremos retratar. *Vasil* se ha rodado en Valencia, aunque en ningún momento se dice o muestra qué ciudad es: no es relevante para la historia. Nos movemos en barrios elegantes cuando acompañamos a los personajes de mayor estatus social (Ensanche, Alameda), barrios más céntricos o populares cuando el protagonista busca trabajo (el Carmen, Ruzafa) o caminamos por el antiguo cauce del río Turia convertido en jardín cuando pasea ocioso dejando pasar el tiempo. Al final, impulsado por el guion y por los propios personajes, se completa un retrato de ciudad que, como todo lo demás, apoya la atmósfera y el tono buscados en la película.

En cada parte del proceso, desde la elección de las localizaciones hasta la decisión de dónde colocar la cámara o la composición de los encuadres, está la mirada de la directora, y junto a ella, inseparable, la mirada de la arquitecta.

Vasil se estrena en salas de toda España el 4 de noviembre.

AVELINA PRAT es Arquitecta por la ETS Arquitectura del Vallès.

> Started on page 20

Borges also wisely warns us of the obsession with contemporaneity: 'No real writer tried to be contemporary.'⁵ The explicit desire to be novel and contemporary is equally disastrous in our craft. Only the aspiration to be sincere and authentic can produce meaningful novelty.

I have spoken at some length of the value of literature to our understanding of architecture. Allow me to add one more observation. As we read a poem, we internalize it, and we become the poem. When I have read a book and return it back to its place on the book shelf, the book, in fact, remains in me; if it is a great book, it has become part of my soul and my body forever. The Czech writer Bohumil Hrabal gives a vivid description of the act of reading; 'When I read, I don't really read; I pop a beautiful sentence in my mouth and suck it like a fruit drop or I sip it like a liqueur until the thought dissolves in me like alcohol, infusing my brain and heart and coursing on through the veins to the root of each blood vessel'.⁶ In the same way, paintings, films and buildings become part of us. Artistic works originate in the body of the maker and they return back to the human body as they are being experienced. I can sense how I carry in my body all the memorable pieces of architecture, which I have experienced. They are not stored in my retinal or cerebral memory, they are recorded as bodily and existential sensations.

Architecture as collaboration

Architecture, as all artistic work, is essentially the product of collaboration. It is not only collaboration in the obvious and practical sense of the word, such as the interaction with numerous professionals, workmen and craftsmen, but it is collaboration with other artists and architects, not only one's contemporaries and the living, but with predecessors who have been dead for decades or centuries. One's most important teacher of architecture may well have died half a millennium ago. Any authentic work is set into the timeless tradition of artistic works and the work is meaningful only if it presents itself humbly to this tradition and becomes part of that continuum. Countless architectural works made today, are too ignorant, arrogant and disrespectful to be accepted as constituents of the esteemed institution of tradition.

The role of the dead in the collectivity of creative work was pointed out by T.S. Eliot in his seminal essay 'Tradition and the Individual Talent' of 1919⁷, which ought to be one of the items in the long list of compulsory reading for all students of architecture. But instead of repeating this rather often quoted essay, I'll remind the reader of what Jean Genet has to say about the role of the dead in the creative team work in his essay on Alberto Giacometti: 'In its desire to acquire real significance, each work of art must descend the stairway of millennia with patience and extreme caution, and meet - if possible - the immemorial night of the dead, so that the dead recognize themselves in the work.'⁸

I often instruct my students to be careful and ambitious in choosing their personal mentors. You can have Brunelleschi, Michelangelo, or Kahn as your mentor, if you are wise and courageous enough to appoint them as your personal mentors in the search for the secrets of architecture. Many of the finest artists of our time have mentioned Piero della Francesca as their most important teacher. My good friend, the legendary Finnish designer Tapio Wirkkala often said to me that Piero was his teacher. Yet, Piero died in 1492 and Tapio was born in 1915.

Wisdom of architecture

The artistic tradition is not a depository, however, from which to borrow, quote or steal without permission. It is an esteemed community of its own, a community of conversation, exchange and mutual assessment and respect. We do not only utilize the accumulated wisdom of architecture - Milan Kundera speaks of the 'wisdom of the novel', and argues that all good writers consult this wisdom⁹ - we also alter the reading of prior works. This reverse process of historical influence is most often forgotten, but it calls for special sensitivity and responsibility. Aldo van

Eyck, one of the seminal architects of the second half of the 20th century, who taught us the human meaning of geometry, and showed the importance of anthropological studies for architecture, was once asked to give a lecture on the influence of Giotto on Cézanne.¹⁰ Instead of the suggested topic, however, he chose to give a talk on the influence of Cézanne on Giotto. He realized that the thinking and painting of Paul Cézanne made us all see Giotto's work in a totally new context. I am mentioning this reverse interaction in order to emphasize the multi-directional and -dimensional nature of creative work. Creative works draw from and advance to all possible directions simultaneously, and new works keep constantly altering and revising our reading of history; history is not written as a progressive linear project, but backwards as a repeated cyclical process.

Beauty is an inseparable part of the notion of art, but it has a complex nature. Joseph Brodsky even dares to criticize Ezra Pound for his tendency to aim directly at beauty: '*The Cantos*, too, left me cold, the main error was the old one: questing after beauty. ... it was odd that he hadn't realized that beauty can't be targeted, that it is always a by-product of other, often very ordinary pursuit.'¹¹

In our craft, also, seductive beauty and aesthetic appeal have, regrettably, become a conscious and explicit aim. At the same time architecture has lost sight of its social aspirations, the notions of equality and emancipation, which inspired early modernity. Instead of aspiring for a better and more humane future, contemporary architecture seems to be blinded by momentary attention and celebrity.

¹ As quoted in Perek, *Tiloja ja avaruuskia/ Espèces d'espaces*, Lokikirjat, Helsinki, 1992, p. 50.

² Joseph Brodsky, 'In Memory of Stephen Spender', in *On Grief and Reason*, pp. 473 and 475.

³ Borges, *On Writing*, edited by Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern, Frank MacShane. The Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1994.

⁴ Ibid., p. 45.

⁵ Ibid., p. 53.

⁶ Bohumil Hrabal, *Too Loud a Solitude*. Harcourt, Inc., San Diego-New York-London, 1990, p. 1.

⁷ T.S. Eliot, 'Tradition and Individual Talent', in T.S. Eliot, *Selected Essays*. Harcourt, Brace & World, New York, 1964.

⁸ Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Marc Barbezat, Lárbelét, 1963.

⁹ Milan Kundera, *Romaanin taide [The Art of the Novel]*. WSOY, Helsinki, 1986, p. 165.

¹⁰ Aldo van Eyck reported about the incident to the author in a private conversation in the early 1980s.

¹¹ Joseph Brodsky, *Watermark*. Penguin Books, London, 1992, p. 70.

JUHANI PALLASMAA is an architect and former dean and professor of architecture at the Helsinki University of Technology.