

FONTS I SÍNTESE: JOŽE PLEČNIK I LA QÜESTIÓ DE L'ESTIL

Ian Bentley

Els edificis projectats per Plečnik cap al final de la seva llarga carrera tenen un aspecte notablement diferent dels que va fer al començament. No hi ha res d'extraordinari en aquest fet: molts altres arquitectes creatius que van treballar entre 1890 i 1950 van canviar considerablement el seu vocabulari de disseny en aquest període. Però, tot i que el grau de desenvolupament estilístic de Plečnik no el fa destacar dels altres, la direcció que aquest desenvolupament va prendre és radicalment diferent de la que gran part dels seus contemporanis seguien.

En aquell període els arquitectes van passar de l'ús d'un vocabulari primitiu, simbolitzat per nocions com «regionalisme», «historicisme» i «eclecticisme», a un conjunt posterior de formes que els va donar autoritat en conceptes com «internacionalisme», «modernisme» i «funcionalisme». Aquesta direcció és evident si comparem els primers treballs de Le Corbusier, com la Villa Fallet (1906-1907) o la Villa Stoltzer (1908)¹, amb els seus projectes posteriors a la primera guerra mundial.

En el context iugoslau es poden trobar canvis similars —uns quants anys més tard, però— en l'obra d'Ivan Vurnik², potser el contemporani eslovè més important de Plečnik.

El desenvolupament de les obres de Plečnik, però, s'oposa a tot això: si comparem un dels seus primers edificis, com la Zacherl House (Viena, 1903-1905) amb una obra posterior, com l'edifici Peglezen (Ljubljana, 1933), hi veurem una direcció molt diferent. El modernisme serè de la Zacherl House —construïda mentre Le Corbusier encara treballava en ple Art Nouveau provincial— dona lloc a un vocabulari molt més regional, historicista i eclèctic.

Aquest model de desenvolupament estilístic no pot ser introduït en el marc conceptual característic de l'arquitectura moderna, pel fet d'estar lligat a la idea de la inevitabilitat del pas de l'eclecticisme a les formes «modernes». La impossibilitat d'introduir l'obra de Plečnik dins aquest marc determinat ha creat darrerament una notable manca de simpatia entre els historiadors i crítics iugoslavs i estrangers pels seus darrers treballs.

Fins fa poc, per exemple, les escoles d'arquitectura iugoslaves classificaven Plečnik, fonamentalment, com a «modernista primitiu».

The buildings designed by Plečnik towards the end of his long career look notably different to his early works. In itself, there is nothing remarkable about this: many other creative architects whose working lives stretched from the 1890's to the 1950's also changed their design vocabularies quite markedly during that period. But though the degree of his stylistic development does not single Plečnik out, the direction this development took is radically different to that followed by most of his contemporaries.

Commonly, architects moved during this period from an early vocabulary typified by notions like regionalism, historicism and eclecticism, towards a later set of forms which drew their authority from concepts such as internationalism, modernism and functionalism. This direction is clearly shown, for example, in early works of Le Corbusier, such as the Villa Fallet (1906-7) or the Villa Stoltzer (1908)¹ are compared with his designs after the First World War. In the Yugoslav context, similar changes — though a few years later — are to be found in the work of Ivan Vurnik², perhaps Plečnik's most important Slovene contemporary.

Plečnik's own development, however, runs counter to all this: if an early Plečnik building such as the Zacherl House (Vienna, 1903-1905) is compared with later work like the Peglezen Building (Ljubljana 1933) a very different direction of development is revealed. The cool modernism of the Zacherl House — built whilst Le Corbusier, for example, was still working within the framework of provincial *art nouveau* — gives way to a later vocabulary far more regional, historicist and eclectic.

This pattern of stylistic development cannot be accommodated within the conceptual framework typical of mainstream modern architectural history, with its heavy reliance on the idea of a quasi-inevitable progress from eclecticism towards 'modern' forms. The impossibility of cramming Plečnik's opus into this particular framework has led to a marked lack of sympathy for his later work, on the part of many recent historians and critics, both Yugoslav and foreign. At least

until recently, for example, Plečnik has been portrayed in Yugoslav schools of architecture primarily as an 'early modernist'. Alternatively, attempts — ingenious rather than convincing — are made to show that even his later work was at least modern in *spirit*, because it used traditional forms in non-traditional ways to make essentially 'modern' (because asymmetrical) compositions³. According to a criterion like this, almost any Gothic Cathedral would qualify for membership of the Modern Movement.

Nowadays, of course, Plečnik's later works are beginning to be reassessed more favourably. But there is a real danger of this reassessment taking place within yet another inappropriate and anachronistic frame of reference: this time that of the so-called 'Post-modernism'. The danger here is that Plečnik's work will be understood as no more than a series of formal games, or as a quarry of visual ideas, to be pillaged with no understanding of *why* these forms were used by their designer, or the system of values which underpinned their creation. Without such an understanding, the forms may be copied but nothing of lasting value can be learned.

This article attempts a small contribution to this understanding. Its intention is to set one aspect of Plečnik's work — the external appearance of his buildings — within a framework of ideas drawn from the actual circumstances within which Plečnik himself was working.

During the academic part of Plečnik's architectural training, and during his earliest years as a designer — during the 1890s and 1900s in Vienna — there were two key issues in creative design circles. To one of these — that of modernism — I have already alluded. But parallel to modernism, and in a complex state of tension with it, was that of nationalism.

Nationalism as an architectural force was, paradoxically enough, international in its scope. As Gavin Stamp points out: «In those poignantly fertile years around 1900, the attempts by Catalans, Czechs, Scots, Hungarians, Russians and Finns (and, he might have said, Slovenes) to produce national styles of architecture produced remarkably similar expressions.»⁴

During the early part of his career, Plečnik himself was not directly influenced by nationalist architectural ideas. His design education began in his father's art joinery workshop in Ljubljana, which he joined on leaving school — at the age of fourteen — in 1886; and continued in a more formal sense when he gained a scholarship to the Graz Technical School in 1888. Graduating in 1892, as an ambitious young designer, Plečnik decided to stay

Alternativament, s'han fet intents —més enginyosos que no pas convincents— de demostrar que fins i tot la seva obra posterior era moderna, almenys en l'*esperit*, perquè usava formes tradicionals amb mètodes no tradicionals per fer composicions essencialment «modernes» (per la seva asimetria)³. Segons aquest criteri, gairebé qualsevol catedral gòtica podria formar part del Moviment Modern.

Avui dia, és clar, l'obra posterior de Plečnik comença a ser avaluada més favorablement. Però hi ha el gran perill que aquesta revaloració es faci en un marc de referència impropï i anacrònic: aquesta vegada el de l'anomenat «postmodernisme». El perill, aquí, és que l'obra de Plečnik sigui entesa com una sèrie de jocs convencionals o com un munt d'idees visuals, per ser saquejada sense que es compregui *per què* l'arquitecte es va servir d'aquestes formes, o en quin sistema de valors se sostenia la seva creació. Sense aquesta comprensió, les formes poden ser copiades, però del seu valor perdurable no se'n pot aprendre res.

El present article pretén contribuir a aquesta comprensió. La intenció que ens guia és posar un aspecte de l'obra de Plečnik —l'aparença externa dels seus edificis— en un marc d'idees extret de les circumstàncies que l'envoltaven.

Durant el període acadèmic de l'aprenentatge de Plečnik i els seus primers anys com a dissenyador —les dècades de 1890 i 1900 a Viena— hi havia dos moviments clau en els cercles del disseny creatiu. Ja n'he al·ludit un, el modernisme. Però, paral·lelament al modernisme i en un estat de tensió complex amb aquest modernisme, hi havia el moviment nacionalista.

Paradoxalment, el nacionalisme, com a moviment arquitectònic, era d'abast internacional. Com assenyala Gavin Stamp, «aquells anys, intensament fèrtils dels volts de 1900, els intents dels catalans, txecoslovacs, escocesos, hongaresos, russos i finesos (i hi hauria pogut afegir els eslovens) de crear estils nacionals d'arquitectura van produir expressions notablement similars»⁴.

En el primer període de la seva carrera, Plečnik no va ser influït directament per les idees arquitectòniques nacionalistes. La seva educació en el camp del disseny va començar al taller d'ebenista del seu pare a Ljubljana, on es va incorporar als catorze anys, tot just sortit de l'escola, el 1886; i hi va continuar d'una manera més formal quan el 1888 va obtenir una beca del Col·legi Tècnic de Graz. Quan es va graduar, el 1892, com un dissenyador jove i ambiciós, Plečnik va decidir d'instal·lar-se a Àustria, on considerà que hi havia més oportunitats de treballs interessants. Primer va unir-se a la companyia vienesa de mobles de J.W. Müller, i només

al cap de dos anys d'experiència pràctica en disseny, ja insatisfet per les nombroses restriccions en el camp del disseny de mobles, va ensenyar els seus dibuixos a Otto Wagner i va ser admès com a estudiant a l'Acadèmia Vienesa.

La considerable experiència del període pre-Wagnerschule era molt important per al desenvolupament posterior de Plečnik, ja que li havia exposat dos plantejaments diferents del disseny: el de l'artesania i el de l'eclecticisme, que havia d'utilitzar en la seva obra madura.

La influència de l'artesania es va produir a dos nivells. Naturalment, va deixar en Plečnik la idea constant que els edificis no poden ser enterament construïts de manera abstracta, sobre el paper, sinó que han de ser vistos com el resultat dels esforços de molta gent —l'arquitecte, és clar, amb un paper important entre ells— participant en una empresa col·lectiva on el projecte i la construcció són senzillament aspectes diferents d'un mateix procés, sense ser de *tipus* diferent.

Durant els seus estudis a Graz i el seu treball a la companyia de Müller, Plečnik es veia exposat a la influència de la segona tradició poderosa del disseny: l'eclecticisme. En el cas pitjor, l'eclecticisme podria arribar a degenerar en un procés de decoració d'edificis amb elements escollits fortuïtament i seleccionats entre els estils arquitectònics del passat. En principi, però, era molt més que això. Es basava en el fet que la gent, en el curs de la vida, aprèn a associar certes formes amb certs tipus d'esdeveniments, períodes històrics, ús dels edificis, etc., que a la pràctica doten aquestes formes del poder de *representar* l'esdeveniment amb el qual han estat associades. La consciència d'aquest fet permet a l'arquitecte, seleccionant i combinant formes apropiades, de manipular els *significats* de la seva arquitectura amb un fi determinat.

Del 1894 endavant, però, Plečnik es va exposar a la influència directa d'Otto Wagner, que era contrari en aquesta manipulació de la forma arquitectònica. Wagner era clarament contrari als fonaments de la tradició eclèctica del disseny: proclamava que el caràcter i el simbolisme d'un edifici han de sorgir de l'acord entre totes dues coses, sempre que l'aparença externa en reflecteixi el fi determinat i l'estructura interna⁵.

A més, Wagner era un gran professor, exposava els seus principis arquitectònics amb força i claredat i amb el prestigi intel·lectual que li aportava l'escó a l'Acadèmia Vienesa. Cal suposar que era tingut per un heroi pel jove i ambiciós Plečnik, que va estudiar i practicar amb ell del 1894 al 1900.

Naturalment, durant aquest període una bona part de l'obra de Plečnik demostrava una

in Austria, where he considered there to be greater opportunities for interesting work. First he joined the Viennese furniture firm of J. W. Müller, and it was only after two years further practical design experience that Plečnik, becoming dissatisfied with the restricted field of furniture design, showed a portfolio of his drawings to Otto Wagner, and was accepted as a student in the Viennese Academy. The considerable experience gained during his pre-Wagnerschule period was important for Plečnik's later development, because it had exposed him to two different design approaches — that of the craftsman, and that of eclecticism — which he was to draw from in his mature work.

The influence of craftsmanship was to be drawn on at two levels. Most obviously, it left Plečnik with an abiding sense that buildings could not be entirely worked out in the abstract, on paper, but must be seen as the result of the efforts of many people — the architect, of course, important amongst them — participating in a joint enterprise where design and construction are merely different aspects of the same process, rather than being different in kind. At a more abstract level, it focused Plečnik's attention on the underlying system of order typical of the craftsmen's approach to design.

In his studies at Graz, and in his work for Müller's furniture company, Plečnik was exposed to the influence of a second powerful design tradition: that of eclecticism. At its worst, eclecticism could in practice degenerate into nothing more than a process of decorating buildings with fairly randomly-chosen elements selected from architectural styles of the past. In principle, however, it was far more than this. It rested on the fact that people, in the course of their everyday lives, learn to associate certain forms with certain kinds of events, historical periods, building uses and so forth; which in practice endow the forms concerned with the power to *stand for* the event with which they have become associated. The awareness of this fact enables the architect, by selecting and combining appropriate forms, to manipulate the *meanings* of his architecture in a purposeful way.

From 1894 onwards, however, Plečnik was exposed to the direct influence of Otto Wagner, who was not in favour of manipulating architectural form in this way. Indeed, Wagner was clearly against the whole basis of the eclectic design tradition: he claimed that the character and symbolism of a building would emerge *of their own accord*, provided that its external appearance reflected its purpose and inner structure.⁵ Wagner was also a great



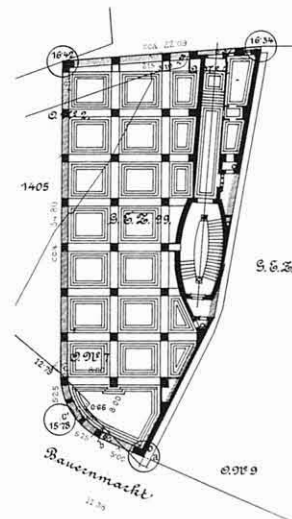
Peglezen. Edifici d'habitatges a Poljanska Cesta. Ljubljana (1933).

Peglezen. Apartment building in Poljanska Cesta. Ljubljana (1933).



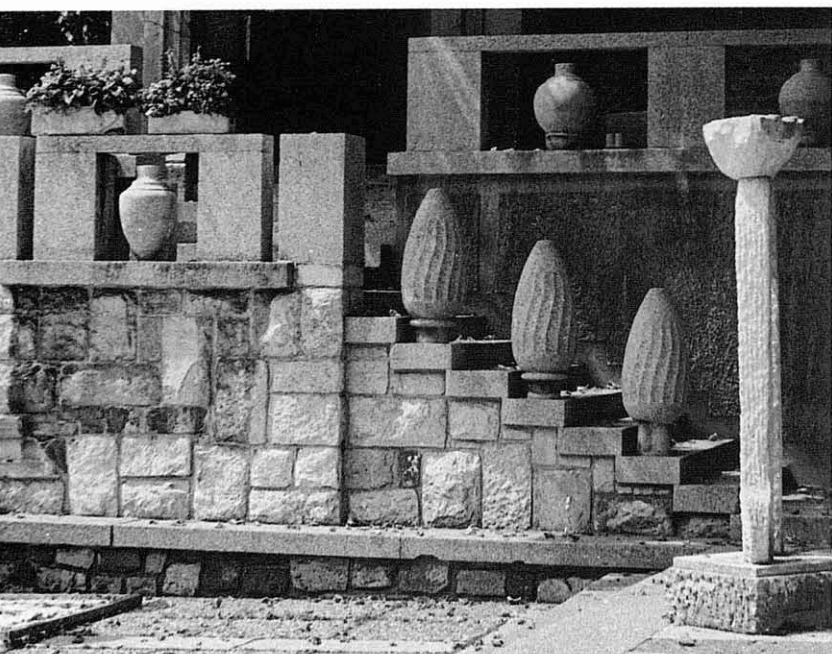
Casa Zacherl (Viena, 1903-1905).

Zacherl House (Vienna, 1903-1905).



Casa Zacherl. Planta baixa.

Zacherl House. Ground floor.

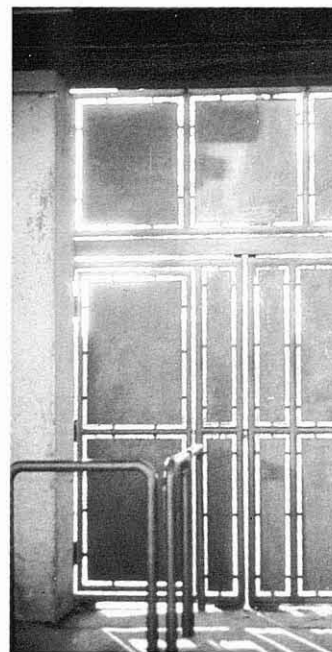


Centre Cultural Krizanke. *Ljubljana* (1956-57).
Detall del pati.

Krizanke Cultural Centre. Ljubljana, (1956-57).
Detail of the courtyard.

Arranjament dels accessos al Castell de *Ljubljana* (1934).
Detall de la piràmide-porta d'accés, situada en el mur
perimetral que envolta els jardins dissenyats per Plečnik a
la base del Castell.

Arrangement of entrances to *Ljubljana* Castle (1934).
Detail of the main gate-pyramid, located in the perimeter
wall that encloses the gardens designed by Plečnik at the
foot of the castle.



Casa Plečnik a *Ljubljana* (1924).
Detall de la porta d'entrada.

Plečnik House in *Ljubljana* (1924).
Detail of the front door.



teacher, expounding his architectural principles with clarity and force, and with the intellectual prestige conferred by his chair at the Vienna Academy. Small wonder that he was seen as a hero by the ambitious young Plečnik, who studied and practised with him from 1894-1900.

During this period, naturally enough, much of Plečnik's work showed the very direct influence of Wagner himself: a tendency towards symmetrical massing, using stripped simple forms with wiry applied decoration.

Though Plečnik was gradually developing his ability to handle form to purposeful symbolic effect, there is no evidence, during his early student period, of his becoming involved with specifically nationalist architectural ideas. By 1898 however, when he won a travelling scholarship for a mid-expanding visit to Italy and France, the situation was different.

During this trip, Plečnik wrote copious letters home to his family and friends in Ljubljana.⁶ Much of the correspondence touches on architectural themes, and amongst other concerns, they show that Plečnik had by this time become extremely interested in the ideas of John Ruskin, the English writer and architectural critic.

Ruskin's ideas are shot through with nationalist sentiments: his influential work *The Poetry of Architecture*, published in book form in 1893, is even subtitled *The Architecture of the Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*.⁷ As well as putting forward the idea that different forms and systems of composition were appropriate for different nations, Ruskin makes a further point which was to prove important in the development of Plečnik's own nationalist architectural ideas, when he argues that «the architecture of a nation is great only when it is as universal and as established as its language.»⁸ From this period on, we can see Plečnik's work searching, painfully and with many false starts and blind alleys, towards a consistent and coherent architectural system; accessible, as a language should be, to all his fellow Slovenes.

Plečnik's most important early commission was undoubtedly the Zacherl House (Vienna, 1903-1905). Stripped of all ornament except for some high-level sculpture, this represents the most extreme development, at that time, of the modernist tendency within the Wagerschule. Only in the private interior does Plečnik use form in an intentionally symbolic way: commissioned by a manufacturer of insecticides, the interior joinery is finely carved with various kinds of insects.

influència molt directa del mateix Wagner: volums de tendència simètrica, ús de formes simples i nues amb aplicacions decoratives de ferro.

Malgrat que Plečnik desenvolupava gradualment la seva habilitat per a manipular la forma i aconseguir un efecte simbòlic amb un fi determinat, no semblava afectat per idees arquitectòniques específicament nacionalistes. El 1898, però, quan gràcies a una beca va fer una fructífera visita a Itàlia i França, la situació era ben diferent.

En aquest viatge, Plečnik va tenir una correspondència abundant amb la seva família i amb els amics de Ljubljana⁶. Una gran part d'aquesta correspondència fa referència a temes arquitectònics i demostra, entre altres coses, l'extrem interès de Plečnik per les idees de John Ruskin, l'escriptor i crític anglès.

Les idees de Ruskin eren plenes de sentiment nacionalista: la seva obra *La poesia de l'arquitectura*, publicada el 1893, fins i tot es subtitulava: «L'arquitectura de les nacions europees considerada en la seva associació amb l'escenari natural i el caràcter nacional»⁷. A més d'exposar la idea que les diferents formes i sistemes de composició eren apropiats a diferents països, Ruskin tracta un punt que seria molt important en el desplegament de les idees nacionalistes de Plečnik, quan diu que «l'arquitectura d'una nació només és gran quan és tan universal i establerta com el seu llenguatge»⁸. D'aquí endavant, podem observar la recerca de Plečnik, dolorosa i plena de passes en fals, cap a un sistema arquitectònic coherent, consistent i accessible, com ho hauria de ser el llenguatge per a tots els seus companys eslovens.

El primer encàrrec important va ser la Casa Zacherl (Viena 1903-1905). Despullada de tot ornament, llevat d'alguna escultura a la part superior, la casa representa el desenvolupament més extrem per l'època de les tendències modernistes de la Wagnerschule. Plečnik només hi va utilitzar la forma de manera intencionadament simbòlica en l'interior privat: encarregada per un fabricant d'insecticides, la casa té l'ebenisteria interior finament tallada amb diverses menes d'insectes.

La reacció de la crítica a l'edifici —referida a l'exterior— fou fortament hostil. Les façanes eren considerades massa simples. Zacherl, malgrat tot, li va encarregar la construcció d'una altra casa, a Döbling (1904-1905). Aquesta vegada, la reacció de la crítica, encara que igualment hostil, va ser d'una altra mena: Plečnik va ser acusat de «barroc extravagant» per l'ús de les formes d'una manera massa indiscriminada⁹.

Certament el vocabulari formal d'aquesta segona casa Zacherl va significar un altre tom-

bant en l'obra de Plečnik. Aquí, per primera vegada, va reunir tradicions formals diferents en l'exterior d'un mateix edifici: amb columnes retorçades de pirulí, d'inspiració rústega barroca, superposades al fred enteixinat del sistema de parets del pis superior.

Aquest petit edifici és un punt molt important en el desenvolupament arquitectònic de Plečnik. Ens mostra com començava d'explorar el mètode d'aconseguir una síntesi entre la tradició eclèctica, per la qual havia estat influït en la seva primera època, i el seu darrer aprenentatge a la Wagnerschule. Aquesta síntesi, projectada per donar suport a l'ordre additiu de la tradició de l'artesà-dissenyador, també subratlla el disseny del primer edifici vienès de Plečnik: l'església de l'Esperit Sant, a Ottakring.

En la concepció d'aquest edifici, com havia fet abans en el seu projecte d'estudiant per a la Währingergürtel Chapel, Plečnik va triar una forma d'*architecture parlante*: organitzà la forma escultural de l'edifici com una analogia de les seves creences religioses.

Ara, però, aquestes creences eren de caràcter més conscient socialment. Cada cop més, Plečnik cercava el retorn a la primitiva democràcia que, tal com ell la sentia, havia caracteritzat la primera església cristiana.

Plečnik resol Hradčany mitjançant la unió del vocabulari formal de la Wagnerschule amb el de la construcció amb fusta local i assoleix una síntesi mestra entre totes dues coses. La posició horitzontal de les parets al voltant de l'entrada presidencial, per exemple, té precedents wagnerschulians evidents. Però en la subtil manipulació de la forma en secció, la posició té una clara associació amb les parets de troncs de la fusteria local típica, amb els bastiments amples i plans de les finestres. Fins i tot els brancals del voltant de la mateixa entrada tenen juntes semiimbricades com en la construcció de troncs, encara que allargades per augmentar l'escala en aquesta entrada important. La qüestió, aquí, és que això produeix un edifici que es pot valorar com a obra de la Wagnerschule i, *alhora*, com a restabliment del valor arquitectònic de la tradició nacional autòctona.

Un dels primers encàrrecs de Plečnik a la Iugoslàvia nova va ser la reconstrucció d'una església de peregrinatge a Bogojina, a Croàcia. Plečnik hi torna a utilitzar elements tant del vocabulari modernista com de l'autòcton, per a crear una arquitectura que es relacioni amb una extensa varietat de grups socials. Aquí, la torre és un cilindre pintat de blanc, amb fortes insinuacions modernistes, mentre que el cos principal de l'església s'inspira en la tradició local autòctona de teulades inclinades, amb una entrada principal que formalment s'assembla a les

Critical reaction to this building — related to the exterior — was largely hostile. The elevations were regarded as too plain. Zacherl, however, immediately commissioned Plečnik to rebuild for him a second house at Döbling (1904-1905). Here critical reactions, though once again hostile, were of a quite different kind: Plečnik was criticised as an «extravagant baroque», for using forms in too undisciplined a manner⁹.

Certainly the formal vocabulary of this second Zacherl house represented a new departure in Plečnik's work. Here, for the first time, he brought together different formal traditions on the exterior of a single building; with barleysugar twisted columns, of rustic baroque inspiration, superimposed on a coolly panelled upper storey wall system.

This small building represents an extremely important point in Plečnik's architectural development. It shows him beginning to explore ways of achieving a synthesis between the eclectic tradition, to which he had been exposed in his earliest years, and his later Wagnerschule training. This synthesis, expanded to embrace the additive order of the craftsman-designer tradition, also underlines the design of Plečnik's most important Viennese building: the Church of the Holy Spirit, at Ottakring.

In the massing of this building, as earlier in his student project for the Währingergürtel Chapel, Plečnik took an *architecture parlante* approach: he organised the sculptural form of the building as an analogue of his religious beliefs. By now, though, these beliefs were more socially-conscious in character: increasingly, Plečnik sought a return to the primitive democracy which, he felt, had characterised the early Christian church.

At Hradčany, Plečnik solves this conundrum by bringing the form-vocabulary of the Wagnerschule together with that of the local timber vernacular, achieving a masterly synthesis between them. The horizontal banding of the walls around the new presidential entrance, for example, has clear Wagnerschule precedents. But by a slight manipulation of its form in section, the banding is given unmistakable associations with the log walls of the timber vernacular, with their broad flat window surrounds. Even the 'quoins' around the entrance itself are given half-lap joints, exactly as in log construction; albeit elongated to increase their scale for this important entrance. The point of all this is that it produces a building which can be seen as part of the Wagnerschule *at the same time* as being a re-statement of the architectural value of the national ver-

naacular tradition.

One of Plečnik's earliest commissions in the new Yugoslav state was the reconstruction of a pilgrimage church at Bogojina, in Croatia. Once again, Plečnik uses elements from both the modernist and the vernacular vocabularies, to produce an architecture with relevance to a wide spread of social groups. Here the tower is a white rendered cylinder with strongly modernist overtones, whilst the main body of the church draws its inspiration from the local rendered, pitched-roofed venacular, with a main entrance which reflects the forms of the entrances to farm courtyards, with their typical bollards — changed in proportion to give them a sentry-like quality — on either side. Plečnik also gives the new scheme a sense of historical continuity, thus emphasising the long roots of the national identity in architecture, by physically embedding the remains of the tiny original church within the new one. Indeed, much of the sculptural interest of the whole ensemble arises from the way in which the form of the old church shows through in the final scheme.

Since most of Plečnik's projects from the 1930s onwards were in Ljubljana, and since Ljubljana — as the capital city of Slovenia — had a particularly important role as a *focus* of national identity, it is natural that the vocabulary which Plečnik developed in his later projects drew much of its inspiration from the character of Ljubljana itself.

This offered Plečnik a third design tradition, in addition to the *Wagnerschule* and the local vernacular, which could contribute to the new national architecture. Through centuries-old trade links with Venice, Slovenia had a fine stock of buildings in a somewhat homespun version of the Italian Baroque; strongly Mediterranean, rather than Teutonic in character. This constituted a design tradition free from Austrian associations, and well adapted for the design of public buildings. But the Slovenes had no greater wish to be Italian than they had to be Austrian; so the Italian Baroque could not be taken literally. For most people its elements — columns, pediments and so forth — had appropriate associations of «public building». But the Baroque had to be transformed to enable it to take on associations of «*Slovene* public building».

From early in his career Plečnik had been interested in the transformations to which established architectural systems could be subjected: amongst the photographs which he sent home to his family from his 1899 Italian tour were, significantly enough, two illustrations of Miche-

entrades dels patis de les cases de pagès, amb els típics *bollards* —amb les proporcions canviades per donar-hi un aspecte de centinelles— a cada costat de l'entrada.

Plečnik també dona un sentit de continuïtat històrica al nou projecte, emfasitzant les profundes arrels d'identitat nacional en l'arquitectura i incorporant les restes de la petita església en la nova. Realment, una gran part de l'interès escultural del conjunt sorgeix del fet que la forma de l'església vella sobresurt del conjunt final.

Atès que gran part dels projectes de Plečnik posteriors a 1930 eren a Ljubljana i com que Ljubljana —com a capital d'Eslovènia— tenia un paper especialment important com a focus d'identitat nacional, és natural que el vocabulari que hi va forjar en els seus darrers projectes s'inspirés molt en el caràcter de Ljubljana mateix.

Això va oferir a Plečnik la possibilitat d'una tercera tradició de disseny, a més de la *wagnerschuliana* i de la local autòctona, amb què contribuir a la nova arquitectura nacional. Per mitjà dels vincles comercials centenaris amb Venècia, Eslovènia tenia una gran quantitat d'edificis construïts com a versions casolanes del barroc italià: de caràcter fortament mediterrani, més que no pas teutònic. Això va constituir una tradició de disseny lliure d'associacions austríaques i ben adaptada al disseny d'edificis públics. Però els eslovens, si no volien ser austríacs, tampoc no volien ser italians, de manera que el barroc italià no podia ser adoptat al peu de la lletra. Per a la majoria de la gent, els seus elements —columnes, frontons i altres— tenien les associacions típiques d'«edifici públic». Però el barroc havia de ser transformat per acceptar associacions d'«edifici públic *eslovè*».

Des del començament de la seva carrera, Plečnik s'interessà per les transformacions que podien sofrir els sistemes arquitectònics: entre les fotografies que va enviar a casa durant el seu «tour» italià de 1899, n'hi havia dues de molt significatives de la Biblioteca Laurenziana de Miquel Àngel. Els capgiraments manieristes de la relació usual entre els elements de l'arquitectura clàssica propis de Miquel Àngel presagien una part molt important de l'obra de Plečnik.

Les tres tradicions de disseny —la *wagnerschuliana*, l'autòctona i la clàssica mediterrània— s'integraven en el disseny de l'edifici Peglezen. Hi ha insinuacions *wagnerschulianes* en la vitralleria rectangular addicional del jardí d'hivern del segon pis, en la tensa pell de l'edifici, en la seva simplicitat, emfasitzada pel vitrall a la cara externa de la paret, continuant el pla de la paret a través de les obertures.

Aquestes connotacions «austríaques» són contradites per la fracturació de la façana en seccions, mitjançant cordons pronunciats, el paper tradicional d'elements unificadors dels quals queda invertit pel fet de ser tallats bruscament molt abans de l'extrem de la façana. Cada secció separada de la façana inclou un rengle de finestres, igualment espaiades amb una formalitat apropiada al tipus de carrer, una via urbana important. Però en cada secció de la façana, les finestres estan voltades per marcs prominents de formigó, d'una pesantor plàstica suficient per destruir tota connotació de la delicadesa wagnerschuliana.

L'edifici també té referències autòctones, però manieristes, i utilitza formes familiars en contextos no familiars. Bigues massisses de fusta aguanten una coberta plana en lloc del gablet tradicional, i les façanes, amb «arc i *bollards*» a les botigues, els quals repeteixen clarament la forma d'entrada de l'església de Bogojina, també fan referència directa a les obertures arquejades similars de l'edifici de seminaristes del segle XVIII que es troba al davant de Peglezen.

Ja avançada la dècada de 1930, el vocabulari de disseny de Plečnik es va ampliar per incloure noves arrels de la cultura nacional eslovena, aquesta vegada derivades de models de l'antiguitat.

Aquest procés va començar quan va rebre l'encàrrec de la restauració de les muralles romanes de l'antiga ciutat d'Emona (Ljubljana).

Acabada el 1938, l'obra resultant no és de cap manera una reconstrucció literal, ni tan sols conjectural, de l'original. En comptes d'això, Plečnik hi utilitza fragments històrics per a construir un conjunt de formes amb la funció de suggerir a la gent una continuïtat de la cultura eslovena entre l'època romana i la seva pròpia. Així, malgrat que tot de fragments romans formen part del disseny, hi són emprats de manera incongruent —recordem el seu primer interès per Miquel Àngel—, i les pedres antigues hi són complementades amb blocs de formigó en diverses posicions clau, com a les construccions piramidals de Rimski Zid.

Un cop establert l'ús estructural d'una construcció pesant amb formes arcaïques, com si simbolitzessin la continuïtat de la cultura eslovena —com una mena d'«antiguitat nacional»—, Plečnik procedí a servir-se d'aquest vocabulari en altres projectes, com l'església santuari de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

Després de la segona guerra mundial, l'obra major de Plečnik va ser el centre cultural de Krizanke, projectat durant la primera meitat de la dècada de 1950 i completat el 1957. Aquesta obra final —en part una conversió d'edificis del monestir existent i en part un conjunt de nous

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

l'edifici de Sant Miquel, a Barje, prop de Ljubljana (iniciada el 1939) i la Biblioteca Nacional i Universitària, a Ljubljana, les propostes finals de la qual es desenvoluparen també el 1939.

nik's major work was the cultural centre Križanke, designed during the mid-fifties, and completed in 1957. Partly a conversion of existing monastery buildings, and partly new-built additions, this final work brings together all the strands of Plečnik's complex nationalist vocabulary: the 'national Antique', vernacular and transmuted classical. In addition, it displays a franker use of purely modernist elements—their 'colonialist' overtones now erased by the passage of time—in the dramatic tension structure supporting the roof over the major auditorium space. Even here, though, cultural continuity is stressed: this structure—so advanced, in engineering terms, for its date—is used to construct a velarium roof obviously based on a Roman model.

Križanke, then, can be seen as a summation of all the themes which Plečnik had so consistently developed during his long working life. Sadly, Plečnik himself never saw Križanke completed, for he died in 1965 whilst the project was still under construction; and with him died the whole tradition of nationalist architecture in Yugoslavia. Faced with ethnic tensions *within* the country itself, and also concerned with projecting its interests beyond its own national boundaries to become a leading light amongst the 'non-aligned' nations on a world stage, the Yugoslav post-war government was entirely unsympathetic to nationalist ideas.

edificis— reuneix tots els elements del complex vocabulari nacionalista de Plečnik: el d'«antiguitat nacional», l'autòcton i el clàssic transmutat. A més, presenta una utilització més franca d'elements purament modernistes—les insinuacions «colonialistes» ara esborrades pel pas del temps— en l'estructura de tensió dramàtica que suporta la coberta sobre l'auditori més gran. Fins i tot aquí, però, la continuïtat cultural és accentuada: aquesta estructura, tan avançada pel que fa a enginyeria, per l'època en què es va fer, serveix per construir una coberta d'envelat, òbviament basada en un model romà.

Križanke, doncs, pot ser considerat com una suma de tots els temes que Plečnik havia desenvolupat tan consistentment durant la seva llarga carrera. Malauradament, Plečnik no el va veure mai acabat, ja que va morir el 1965, mentre el projecte encara estava en construcció, i amb ell va morir tota la tradició de l'arquitectura nacionalista iugoslava. El govern de la postguerra iugoslava, enfrontat amb les tensions ètniques *dins* el país mateix, i també interessat per la projecció dels seus interessos internacionals per convertir-se en guia dels països «no ali-neats», adoptava una actitud totalment contrària a les idees nacionalistes.

1. Both the Villa Fallet and the Villa Stoltzer are illustrated in Russell, F., (ed.), *Art Nouveau Architecture*, London: Bibliophile Books, 1983, pp. 164, 168-9.

2. For accounts of Vurnik's work, see Mušic, M., «Ivan Vurnik», in *Arhitektura in Cas*, Maribor, 1967, and Ivančič, M., «Ivan Vurnik» in *Naši Razgledi*, Ljubljana, 1975.

3. See, for example, Blaganje, D., in *Arhitektura Urbanizam*, Vol. 23, Beograd, 1983, pp. 90-91.

Stamp, G., «Finnish Master» in *Building Design*, London: October 19, 1984, pp. 28-9.

5. See, for example, Wagner, O., *Die Baukunst Unserer Zeit*, Vienna: Schroll, 1912, pp. 45-46.

6. For an edited collection of these letters, which give important insights into Plečnik's attitudes at this stage in his career, see Stele, F., *Arh. Jože Plečnik v Italiji*, Ljubljana, 1967.

7. Ruskin, J., *Poetry of Architecture*, London: New Universal Library, 1907 (first published in book form, 1893).

8. Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, London: Waverley, n.d. (2nd ed.) p. 211.

9. Krečić, P., Op. Cit., p. 24.

1. Tant la Vil·la Fallet com la Vil·la Stoltzer són il·lustrades a Russel, F. (ed.), *Art Nouveau Architecture*, London: Bibliophile Books, 1983, pàgs. 164, 168-9.

2. Per a informació sobre l'obra de Vurnik, vegeu Mušic, M., «Ivan Vurnik», a *Arhitektura in Cas*, Maribor, 1967, i Ivančič, M., «Ivan Vurnik» a *Naši Razgledi*, Ljubljana, 1975.

3. Vegeu, p.e., Blaganje, D., a *Arhitektura Urbanizam*, Vol. 23, Beograd, 1983, pàgs. 90-91.

4. Stamp, G., «Finnish Master» a *Building Design*, London: 19 oct. 1984, pàgs. 28-29.

5. Vegeu, p.e., Wagner, O., *Die Baukunst Unserer Zeit*, Viena: Schroll, 1912, pàgs. 45-46.

6. Per a una col·lecció editada d'aquestes cartes, que contenen importants revelacions sobre les actituds de Plečnik en aquesta etapa de la seva carrera, vegeu Stele, F., *Arh. Jože Plečnik v Italiji*, Ljubljana, 1967.

7. Ruskin, J., *Poetry of Architecture*, London: New Universal Library, 1907 (publicades en forma de llibre per primera vegada el 1893).

8. Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, (2^a edició), London: Waverley, n.d., pàg. 211.

9. Krečić, P., Op. cit., pàg. 24.