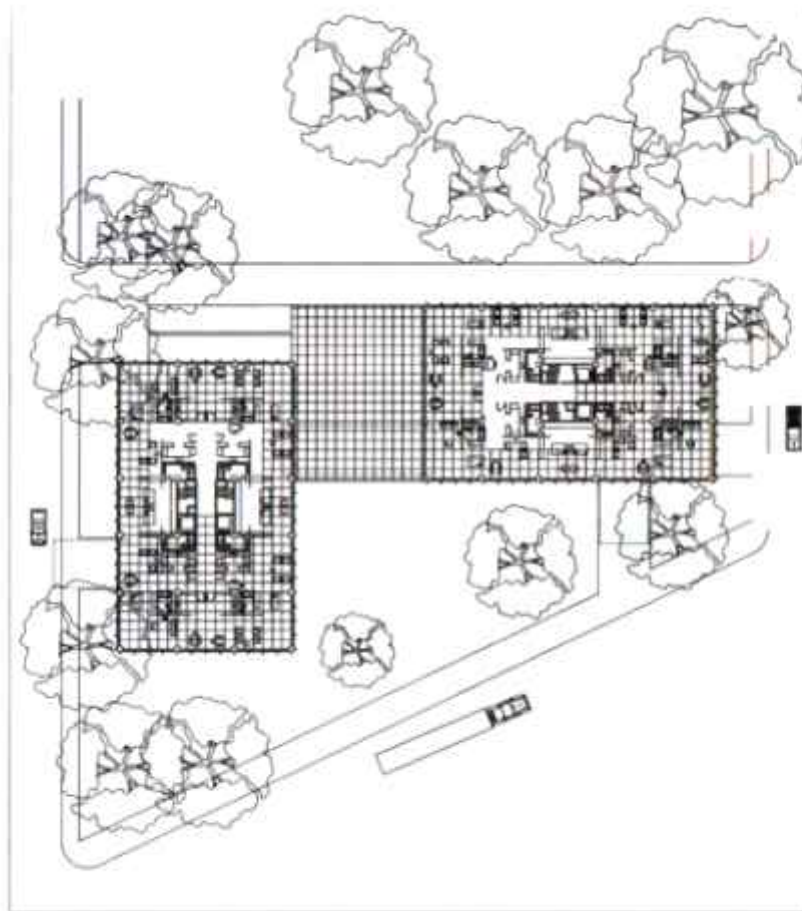


Estos rascacielos del año 1951 destinados a departamentos constituyen el primer complejo vertical miesiano dado que, si bien dos años antes había explorado el tema en los Promontory Apartments, el hecho de compartir su autoría con otros arquitectos no permitió en esta última obra la expresión irrestricta de las intenciones de Mies van der Rohe.

Situados en un terreno trapezoidal frente al lago, los departamentos se disponen en dos bloques idénticos ubicados perpendicularmente entre sí y separados por dos módulos de la grilla compositiva y estructural planteada por Mies van der Rohe. Dichos bloques constituyen rectángulos de 5 x 3 módulos cuadrados. El módulo central está ocupado por el núcleo de circulación vertical y el resto de la planta queda libre para plantear con flexibilidad diversos tipos de unidades medianas y pequeñas en cada planta. La estructura es de acero recubierto de hormigón armado –debido a las normas antiincendio del Estado de Chicago– y

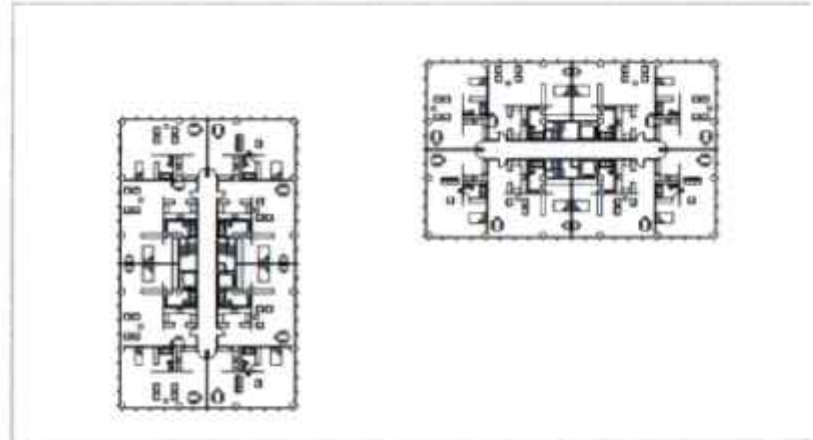


860 Lake Shore Drive

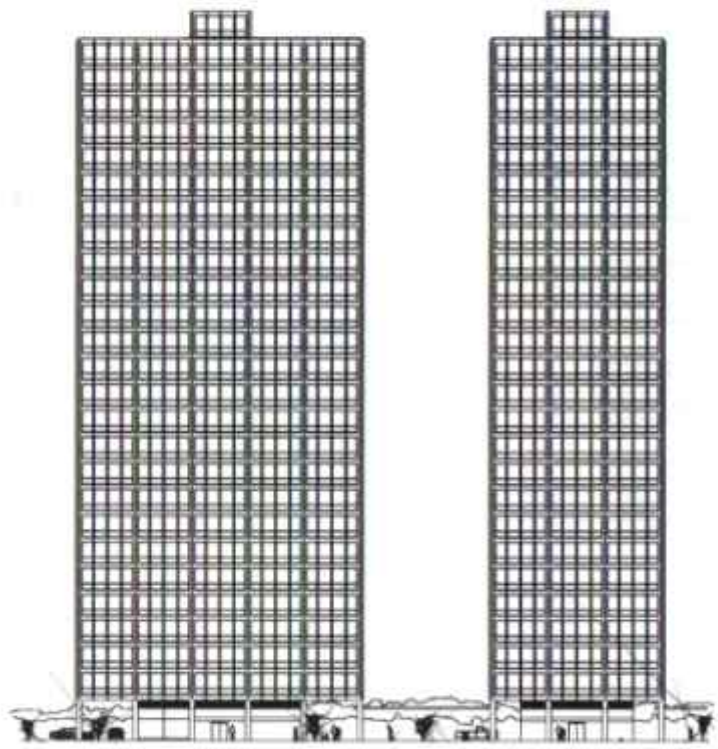
Mies van der Rohe



vueltas a revestir en chapa de acero. Los mullions que dividen los entrepaños estructurales en ventanas verticales son tambien de vigas doble T de acero, lo cual le da al edificio la configuración típica de acero y vidrio que –experimentada un año antes en la casa Farnsworth– será en adelante la expresión paradigmática de los edificios del autor.



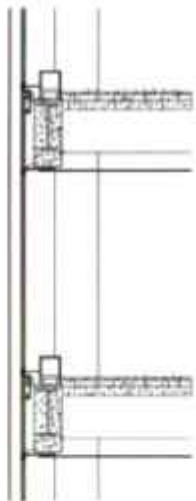
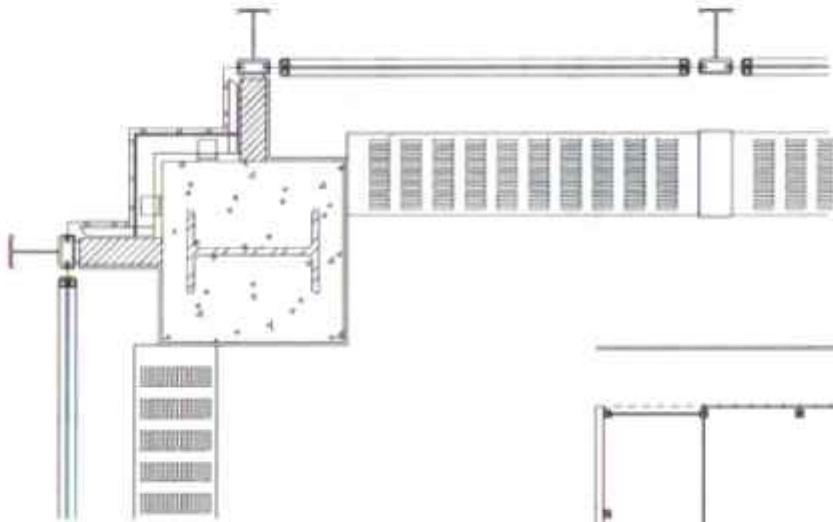
Planta tipo.



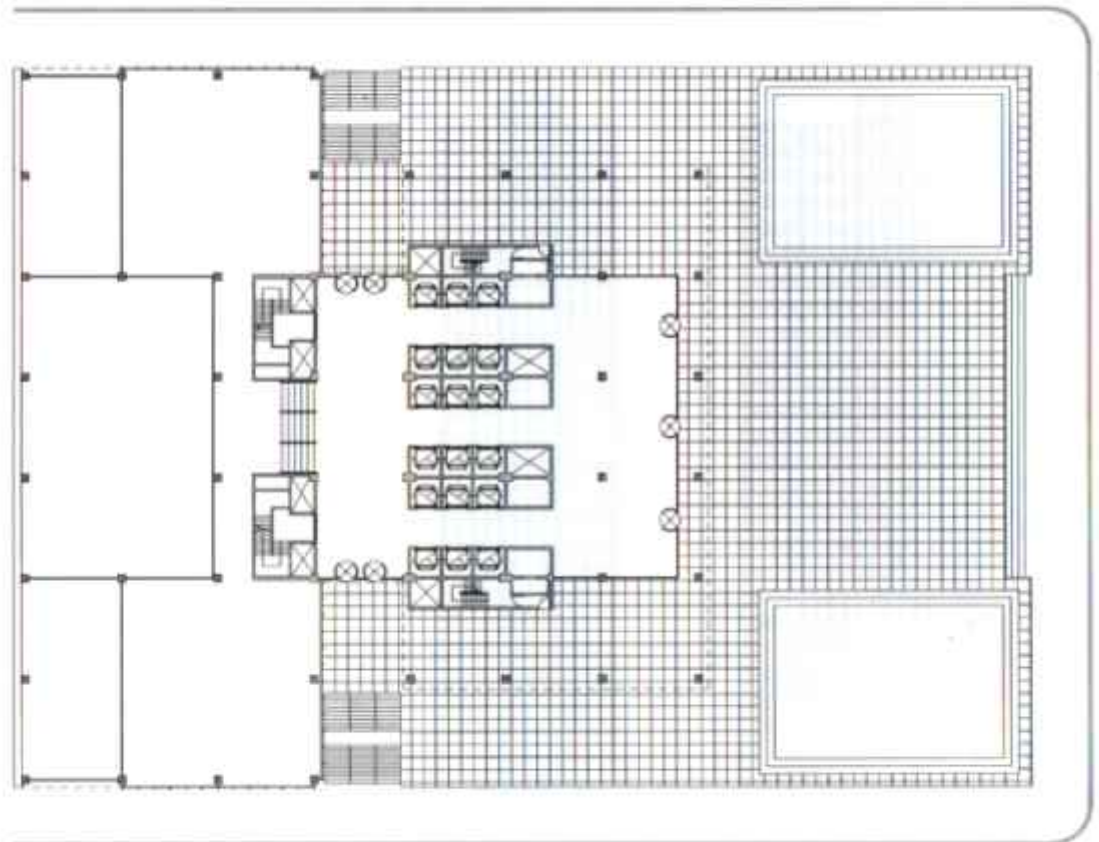
Fachadas.

Este rascacielos de oficinas edificado en Nueva York en 1958 constituye en muchos aspectos la culminación del proceso de depuración expresiva para sus edificios en altura que Mies van der Rohe había iniciado a comienzos de la década con los Lake Shore Drive y había continuado con otros ejemplos de Chicago como los departamentos del Paseo del Commonwealth y los Esplanade.

La planta del Seagram es –al igual que en los Lake Shore Drive– un rectángulo de 5 x 3 módulos estructurales cuadrados. Pero en la elevación el edificio logra su perfección expresiva, asimilán-



Detalles constructivos.



Planta.

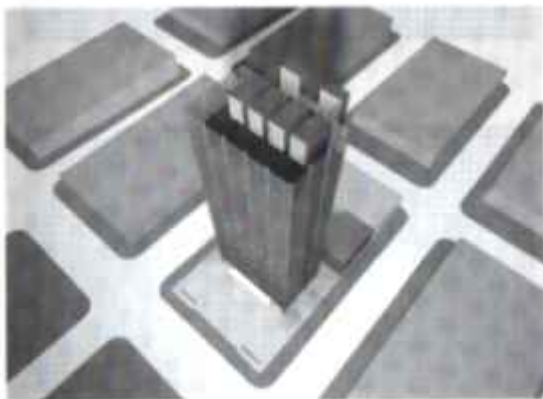
Edificio Seagram

Mies van der Rohe

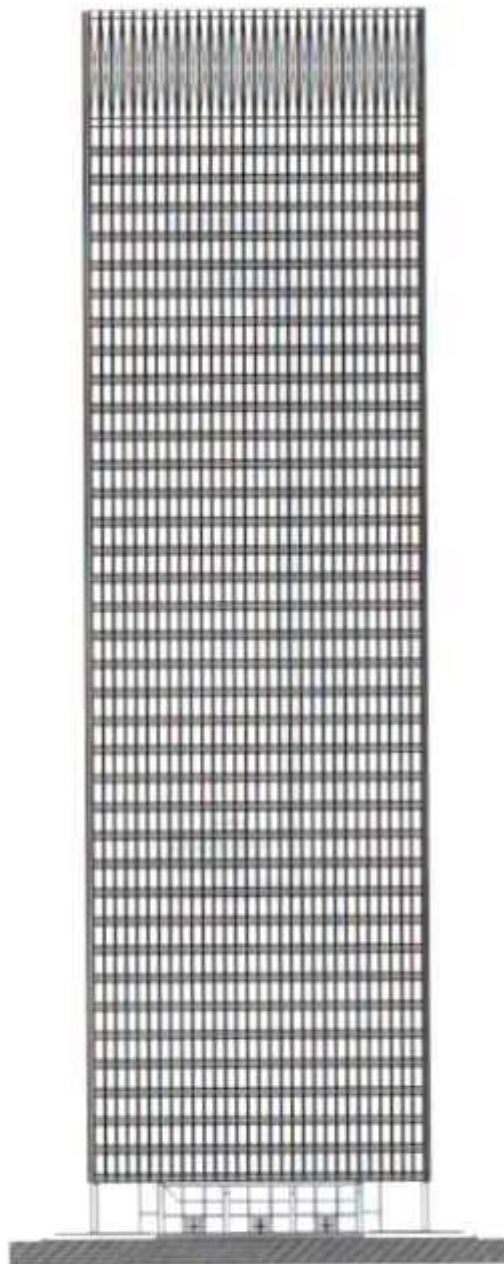


dose a una columna con sus tres partes constitutivas clásicas. Efectivamente, al basamento, suntuosamente planteado sobre una plaza seca de mármol con fuentes, le sigue el fuste correspondiente a la indiferenciada sucesión de pisos de oficinas, el cual termina en un cuerpo de triple altura que, aun continuando rigurosamente el volumen de la torre, se expresa plásticamente como el remate del conjunto.

El minimalismo expresivo de Mies van der Rohe llega en esta obra a su máximo grado de refinamiento: los mullions del *curtain-wall* son perfiles doble T especiales que han sido adicionados en ambos extremos del ala exterior con aristas salientes para generar un sutil subrayado de su forma. Asimismo, dicho refinamiento se extiende a la elección de los materiales: perfilera y paños metálicos en bronce claro y vidrio de tonos rosados contribuyen a darle a esta obra una suerte de *charm* neoyorquino del cual carecen los ejemplos anteriores, más austeros en su rigurosidad tecnológica. Como observó acertadamente su discípulo y biógrafo Philip Johnson refiriéndose a esta obra, los juegos de luces y sombras característicos de la arquitectura son reemplazados en ella por otro lenguaje, hecho más bien de sutiles transparencias y reflejos.



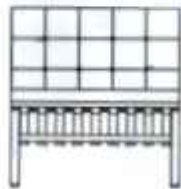
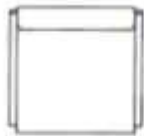
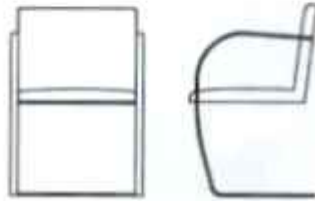
Visualización 3D.



Fachada.



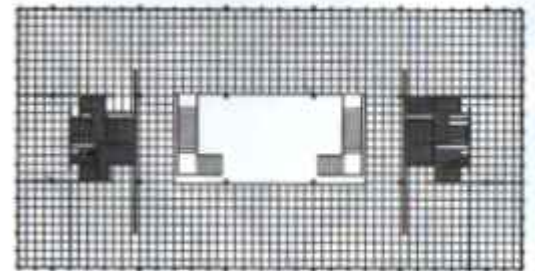
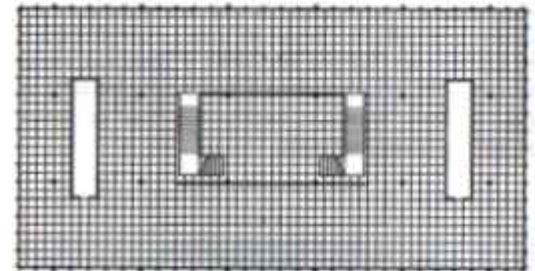
En esta sede administrativa construida entre 1958 y 1961 en la Ciudad de México, Mies van der Rohe logra algo que es propio de su peculiar modo de sistematizar la composición arquitectónica y que no suele hallarse en la obra de otros arquitectos. Nos referimos al hecho de que, dado el extremo nivel de regularidad y abstracción con que el autor resuelve las plantas de sus obras, la impronta compositiva y estructural de éstas resulta polivalente, permitiendo resolver con la misma eficacia tanto un edificio en altura como una obra de una o dos plantas. Esto se hace evidente en este edificio que posee sólo una planta baja y un primer piso. Lo mismo cabe decir de los elementos propios del vocabulario figurativo adoptado por el autor: el lenguaje caracterizado por las líneas verticales de los perfiles metálicos y la piel de vidrio rodea con la misma perfección tanto la planta de este edificio como la de su contemporáneo *Seagram Building*.



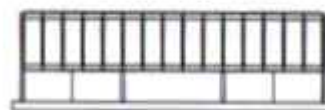
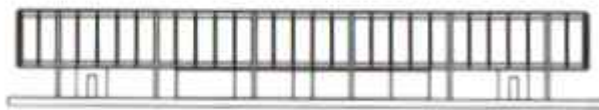
Equipamiento.



Detalle constructivo.



Plantas.



Fachadas.

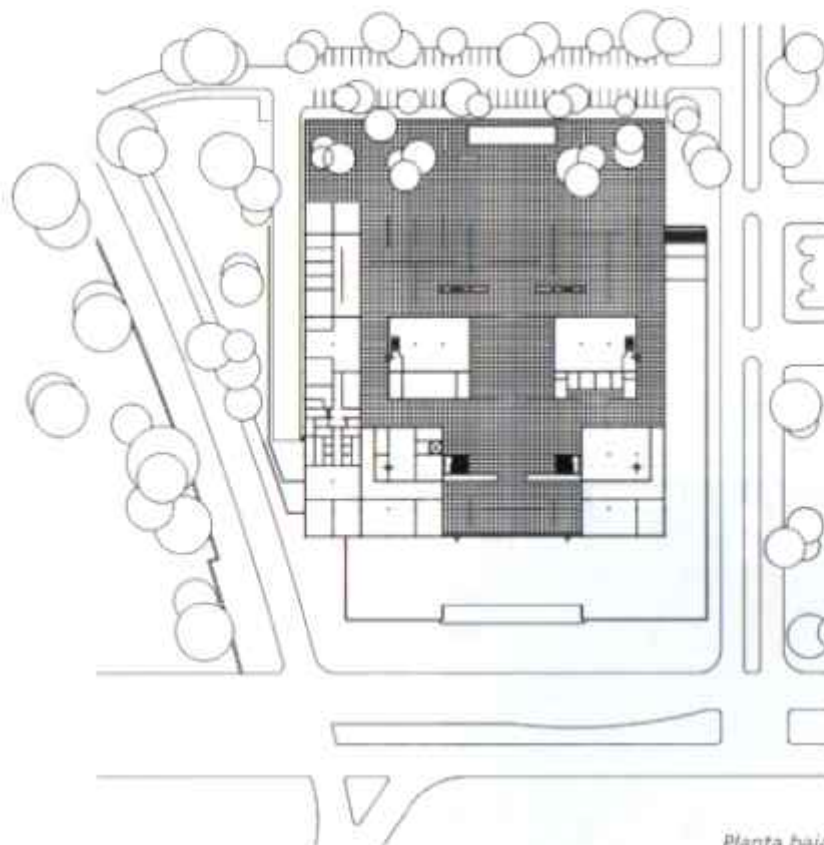
Galería Nacional

UBICACIÓN: BERLÍN (ALEMANIA) / PERÍODO: 1962 - 68

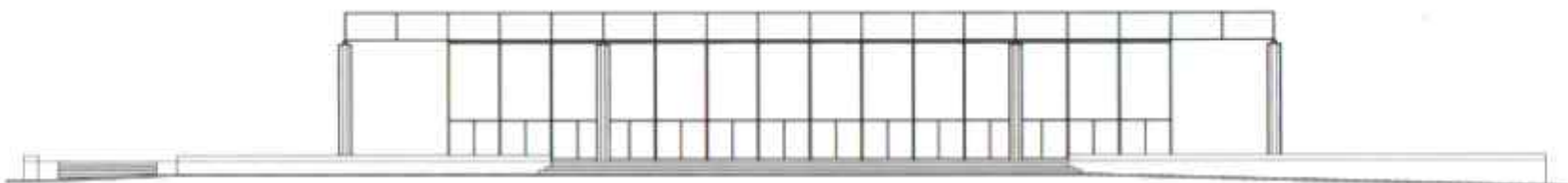
Esta Galería de Arte, proyectada y construida entre los años 1962 y 1965, es la obra póstuma de Mies van der Rohe, que fallece en 1968 y constituye el cierre de su ciclo creativo, que el autor concluye significativamente en su patria.

Teniendo como antecedente el Convention Hall de Chicago de la década del '50, Mies van der Rohe trabaja aquí el tema de un gran espacio libre, sin columnas intermedias. Genera entonces una planta cuadrada de 4 x 4 módulos, cubierta por una estructura de entramado metálico que apoya sólo en 8 columnas perimetrales, a razón de 2 en la zona central de cada lado, dejando libres los 4 ángulos.

Mies van der Rohe

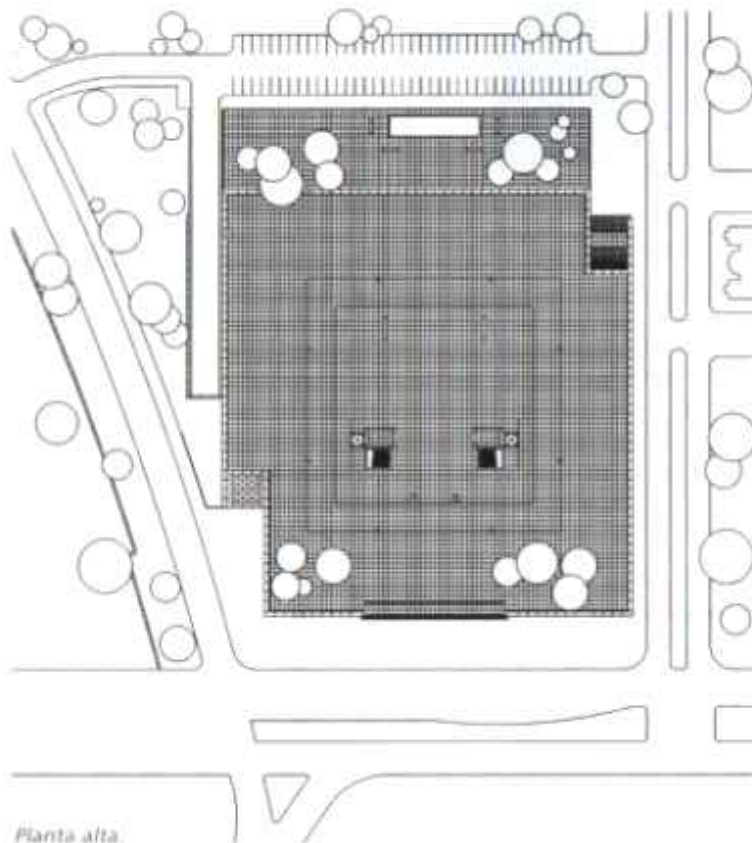


Planta baja.



Fachada.

La apoyatura tecnológica implica aquí, no solo la posibilidad de su uso expresivo, sino también el requisito para alcanzar la libertad total del espacio interior. El gigantesco prisma cuadrado está enteramente rodeado por vidrio, y se apoya sobre una terraza de esculturas que constituye el basamento de la composición. Mies van der Rohe ha llegado en esta su última obra a la culminación de un ciclo creativo que, comenzando con la experimentalidad dinámica y neoplástica de sus primeras obras en Berlín, va virando progresivamente a partir de su etapa estadounidense hacia un depurado neoclasicismo, en el cual el recurso tecnológico posibilitado por los avances de la industria estadounidense funciona como el soporte de un lenguaje abstracto y minimalista. Cuesta imaginar, como señalan algunos biógrafos del autor, un avance mayor en esta dirección más allá de esta su última obra.



Planta alta.



VIENA, AUSTRIA (1892) / WUPPERTAL, ALEMANIA (1970)

Neutra fue a la Technische Hochschule de Viena y, al mismo tiempo, a la Bauschule de Adolf Loos de 1911 a 1917. En los primeros años después de la guerra estuvo empleado con un paisajista de Zurich.

Desde 1921 trabajó en la Oficina de Obras y Construcciones de Luckenwalde, donde conoció a Erich Mendelsohn, con quien se fue, como asistente, a Berlín. Para un concurso diseñaron un centro de negocios en Haifa, con el que obtuvieron el primer premio.

En 1923, Neutra se fue a Estados Unidos, trabajando primero con William Holabird y Martin Roche en Chicago, y luego con Frank Lloyd Wright en Taliesin. Con Rudolf Schindler, en Los Ángeles, trabajó, entre otros proyectos, en el Völkerbundpalast de Ginebra (1927). En 1926 montó su propio estudio, cuya iniciación fue la casa de departamentos Jardinette de Los Ángeles (1926-1927), un edificio de hormigón armado y ventanas corridas. Por la misma época diseñó casas prefabricadas, que denominó "One plus two", y trabajó en el proyecto "Rush City Reformed", una ciudad futurista.

En 1927 publicó su libro *Cómo construye América* y se le encomendó la construcción de la casa Lovell de Los Ángeles (1927-1929). La estructura de acero que creó para ello se erigió en sólo cuarenta horas.

En 1928 y 1929, Neutra se convirtió en fundador y docente de la Academia de Arte Moderno de Los Ángeles. De 1931 a 1933 construyó su casa, la "Vander-LeeuwVersuchshaus", cuyos costos fueron financiados por la fundación del mismo nombre. En los años '30 experimentó con nuevos materiales y formas de construcción. En 1936 realizó el modelo de casa en madera contrachapada y la casa, hoy ya desaparecida, de Josef von Sternberg en el valle de San Fernando, California, con superficies exteriores metálicas y un estanque alrededor. El agua se convirtió en un elemento decorativo característico de la obra de Neutra. Siguieron las casas de departamentos Strathmore y Landfair en Los Ángeles (1938).

Durante la Segunda Guerra Mundial, al no poder disponer de materiales modernos, Neutra empleó

madera de Pernambuco, ladrillo y cristal para la construcción de la casa Nesbitt, Los Ángeles, y en la urbanización Channel Heights en San Pedro (1942).

Trabajos importantes de Neutra en los años '40 son la Kaufmann House (desert house) en Palm Springs (1946-1947), la Tremaine House en Santa Bárbara (1947-1948) y la Holiday House Motel en Malibú (1948).

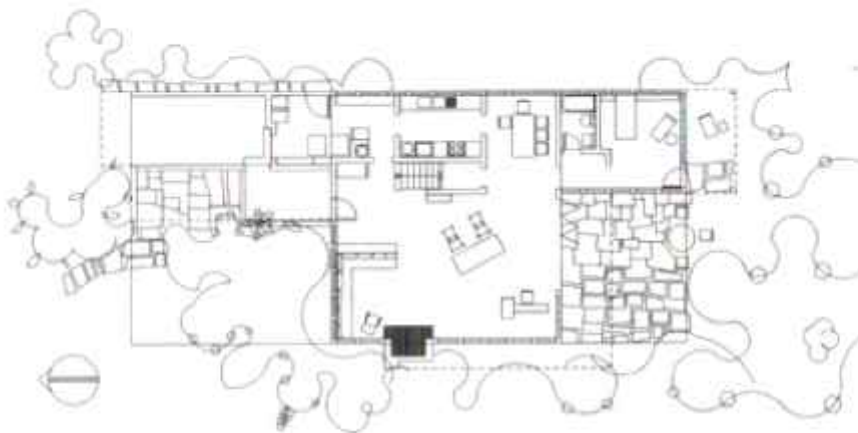
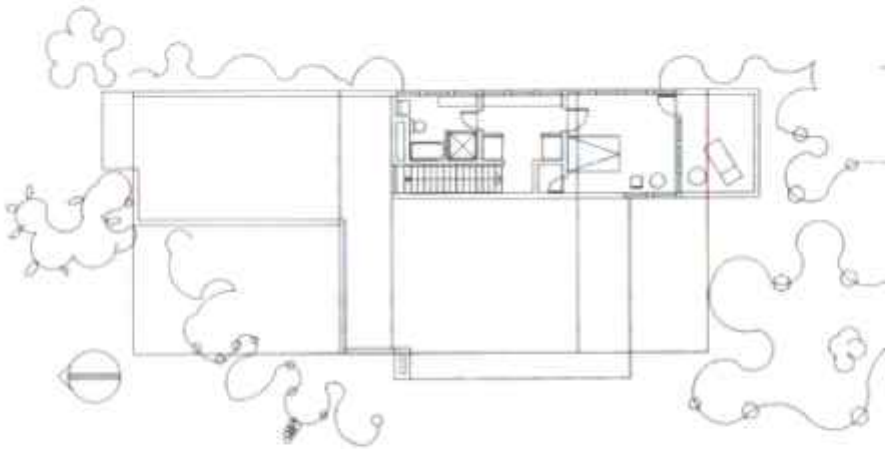
De 1949 a 1959 trabajó también, en colaboración con Robert E. Alexander, en grandes proyectos públicos como iglesias, escuelas y casas de negocios: la Escuela Elemental de la Kester Avenue en Los Ángeles (1953), la capilla Miramar en La Jolla (1957) y el edificio de la *Ferro Chemical Company* en Cleveland, Ohio (1957), con planchas sobresalientes en el tejado y, ya típico de Neutra, con finos pilares. Sus ideas respecto a una arquitectura humanizada las expuso en su libro *Survivalthrough Design* (1954).

Principios Conceptuales

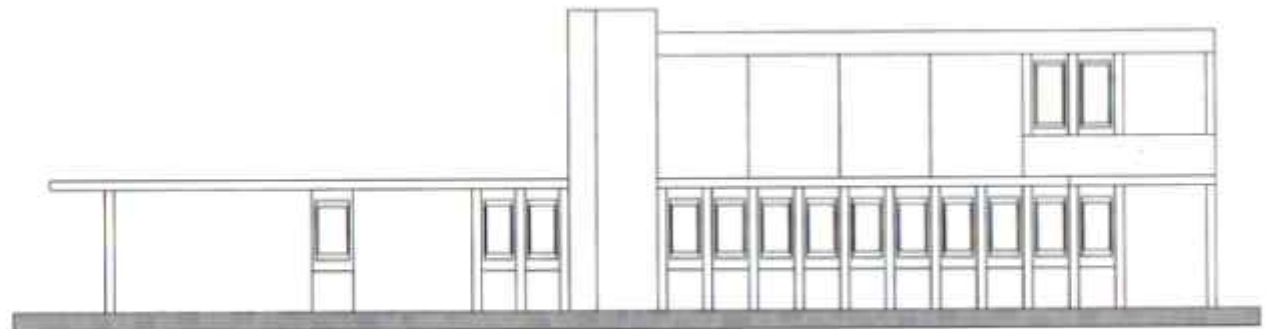
- Operar una síntesis entre los criterios de articulación y libertad espacial logrados en la casa estadounidense por Frank Lloyd Wright, y el lenguaje depurado del racionalismo alemán a partir de Mies van der Rohe.

Principios Instrumentales

- Organización de la planta en alas articuladas –a modo orgánico– rehuendo criterios clásicos como la simetría.
- Utilización constante de depuradas superficies de acero y vidrio, contraponiéndolas compositivamente con el uso de materiales naturales como la piedra en bruto.
- Enfatización de la relación entre el organismo arquitectónico y el entorno natural, llevando al extremo el paradigma de la relación interior-exterior.



Planta alta.



Fachada.

La casa piloto en madera contrachapada de Richard Neutra fue proyectada y construida para la Exposición de Construcción de Los Ángeles en 1936. La casa fue construida con madera que pudiera ser transportada con facilidad, para servir como casa de vacaciones o pudiera comprarla cualquiera que quisiera transportarla y construirla en otro lugar. La composición de las ventanas estaba estudiada para satisfacer diversas orientaciones y era factible colocar el conjunto de la casa sobre diversas composiciones de pilares o sobre paredes de carga adaptables a pendientes moderadas del terreno.



BERLIN, ALEMANIA (1883) / BOSTON, MASSACHUSETTS (1969)

Walter Gropius nació en Berlín en 1883. Realizó sus estudios de arquitectura en las Escuelas Superiores Técnicas de Berlín y Múnich, entre 1903 y 1907, y emprendió viajes de estudios –como era usual entonces– por varios países europeos.

En el taller de Peter Behrens adquirió conocimientos prácticos y en 1910 abrió, junto con Adolf Meyer, su propio estudio. De esta cooperación salió el diseño de la fábrica de hormas de zapatos Fagus, en Alfeld an der Leine (1910-1914). El edificio principal, de planta cuadrada, fue concebido como esqueleto portante sin pilares en las esquinas, con una fachada surcada por cuadrículas de metal cubiertas de cristal, siendo uno de los primeros ejemplos de "curtain wall" (fachada de cortina). En 1914, ambos socios construyeron la fábrica piloto para la exposición del Werkbund, en Colonia.

Al finalizar la guerra, y a propuesta de Henry van de Velde, Gropius fue nombrado director de la *Groherzogliche Kunstgewerbeschule* de Weimar, y de la *Groherzogliche Hochschule für bildende Kunst*. De estos centros de formación creó Gropius la *Staatliches Bauhaus*, en 1919. Cuando la institución tuvo que cambiar de lugar, Gropius proyectó otro complejo de edificios para el Bauhaus en Dessau (1925-1926). La idea básica era diseñar edificios que correspondiesen a las funciones primordiales de la escuela, y comunicarlos unos con otros. Se construyeron además viviendas para los docentes y el director (1925-1926).

Entre 1926 y 1928, Gropius realizó su primer proyecto de urbanización a gran escala, la urbanización Törten en Dessau, en la que se utilizaron en parte elementos prefabricados de hormigón armado. En Dessau se construyeron también la *Konsumverein* y la Oficina de Empleo (1927-1929). En el marco de la urbanización piloto *Dammerstock en Karlsruhe* (1928-1929), de la que Gropius fue director general, se construyeron también otros edificios. Al mismo tiempo, desarrolló para Erwin Piscator el proyecto de un "teatro total" con un escenario giratorio, que se

podía transformar en una platea baja, en un proscenio en un escenario central (1927). En 1928 cedió la dirección de la Bauhaus a Hannes Meyer y se trasladó a Berlín, donde fue director del proyecto de la "*Siemensstadt*" (1929-1930), diseñando él mismo dos bloques de viviendas con largas galerías.

Con el advenimiento al poder del nacionalsocialismo, Gropius emigró en 1934 a Inglaterra y trabajó hasta 1937 con el arquitecto Maxwell Fry, con el que construyó, entre otras, la Casa Ben Levy, en Londres (1935), y el *Impington Village College* en Cambridgeshire (1936-1940).

Cuando la Harvard University en Cambridge, Massachusetts, le ofreció una cátedra en la facultad de arquitectura, Gropius se trasladó a los Estados Unidos. En estrecha colaboración con Marcel Breuer, construyó, entre otras, una urbanización obrera en New Kensington (1941). Más tarde se dedicó a la producción de casas industriales (1943-1945) junto con Konrad Wachsmann.

En 1946, Gropius fundó con otros jóvenes arquitectos el grupo de trabajo TAC (*The Architects Collaborative*). Fruto destacado de este trabajo conjunto fue el Graduate Center de la Harvard University (1949-1950), con siete viviendas comunes y un centro comunitario. Entre los trabajos más importantes de su actividad postrera están el *PANAM Building* en Nueva York (1958-1963), un prisma de 59 pisos, concebido en colaboración con la TAC, Pietro Belluschi y Emery Roth and Sons, así como las naves industriales de la fábrica de porcelana de Rosenthal, en Selb (1965-1967) y la fábrica de cristal Thomas en Amberg (1967-1969).

Sus teorías arquitectónicas las ha vertido en escritos como *Internationale Architektur* (1925), *Bauhausbauten Dessau* (1930) y *The New Architecture and the Bauhaus* (1935).

Principios conceptuales

- Generar la convergencia de las fuerzas de vanguardia en un movimiento unitario que sea capaz de atacar toda la producción edilicia y modificar totalmente el ambiente en el cual el hombre vive y trabaja.
- Promover –para el logro de dicho objetivo– la síntesis de todas las artes y la abolición de la antinomia entre artesanía e industria, postulando a ambas como polos complementarios en la producción de dicho ambiente.
- Plantear la conexión sustancial entre la forma y la función, es decir, no contraponer las exigencias funcionales a las formales dentro del viejo sistema de valores, sino ver las unas y las otras integradas bajo un nuevo punto de vista.
- Generar una arquitectura que "simbolice el espíritu de los tiempos modernos".

Principios instrumentales

- La composición a partir de volúmenes macizos, pero articulados libremente sobre el terreno.
- La absoluta libertad en el planteo de los aventanamientos, desvinculando a las ventanas de toda relación proporcional con las fachadas y atendiendo sólo a la expresión de las funciones interiores.

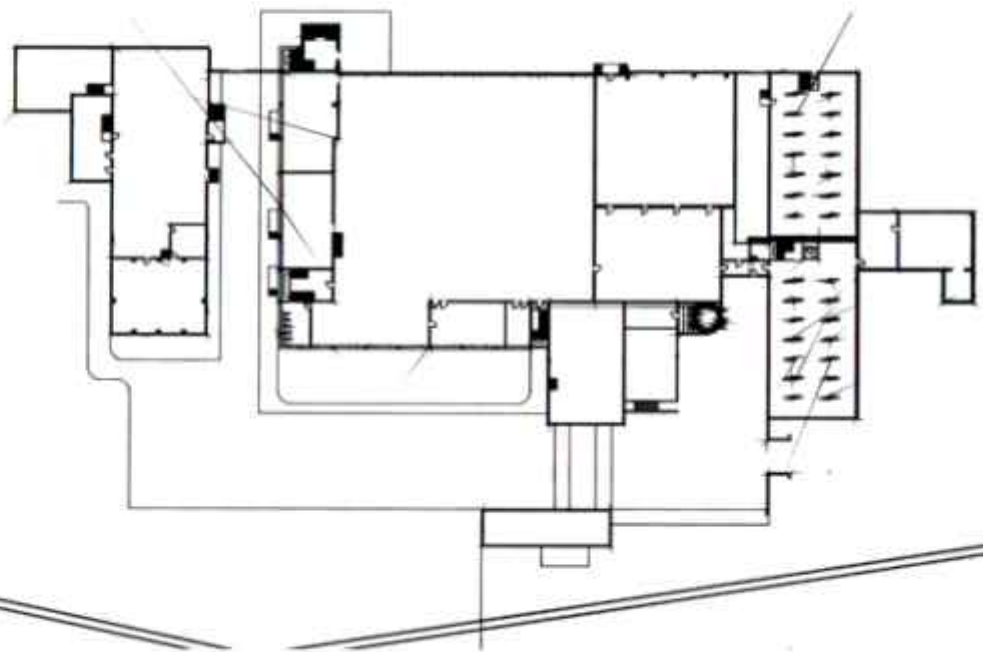
Pensamiento...

"Los nuevos tiempos exigen su propia expresión. Una forma exactamente delineada, sin casualidad alguna, unos marcados contrastes, el orden de las componentes, la organización en serie de las partes similares y la unidad de formas y color; éstas son las bases estéticas del arquitecto moderno, que corresponden a la energía y a la economía de nuestra vida pública."

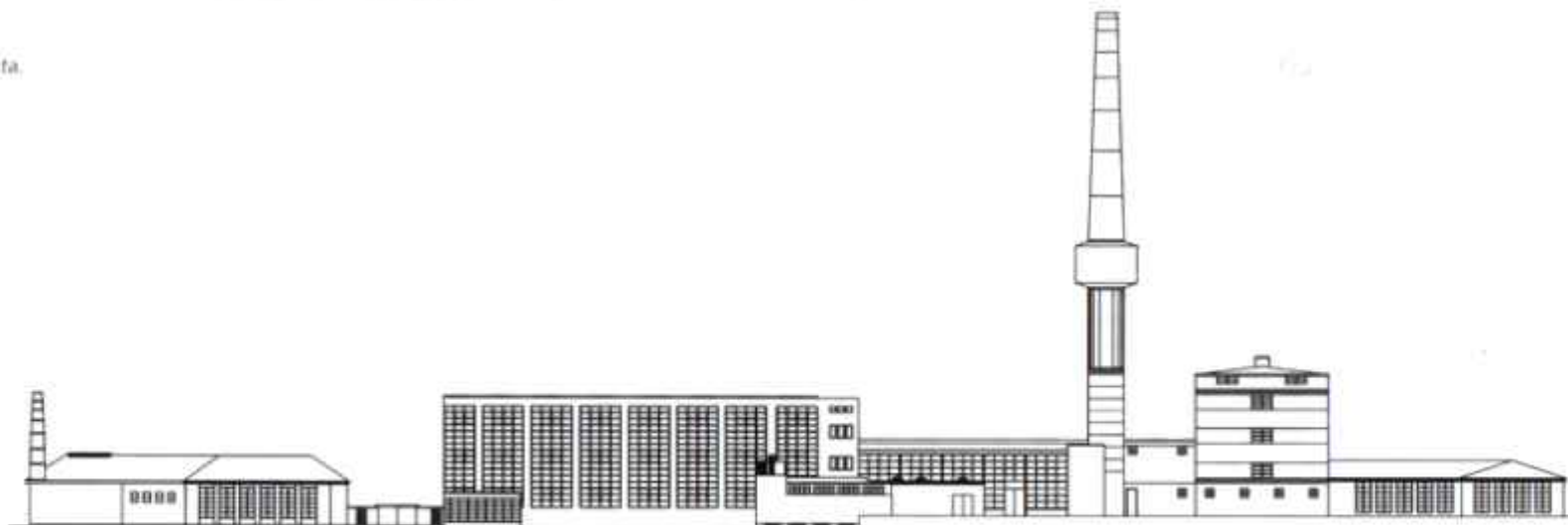
En la fábrica de hormas de calzado Fagus, en Alfeld, Alemania, Walter Gropius demuestra que es posible exponer los materiales para que se expresen de forma renovada.

Sobre un proyecto funcionalista elaborado por Eduard Werner, Gropius –que recientemente había trabajado en el estudio de Peter Behrens– debe ennoblecer el carácter de la construcción a partir de 1910. Mas tarde se le comisiona la construcción del ala oeste, en donde puede ejercitar una propuesta en que la simetría y la asimetría se enfrentan armoniosamente. El emplazamiento de la escalera en la esquina facilita la ruptura de la caja muraria, mientras que la carpintería de metal resuelta en paños verticales parece señalar el camino que más tarde asumirá la "pared cortina".

El enfoque y orden propuestos constituyen un antecedente del "racionalismo metodológico-didáctico (utilizando la codificación de Giulio Carlo Argan) que más tarde difundirá en el Bauhaus.



Planta.



Fachada.



KUORTANE, FINLANDIA (1898) / HELSINKI, FINLANDIA (1976)

Hugo Alvar Henrik Aalto nace el 3 de febrero de 1898 en Kuortane, Finlandia. Realizó sus estudios de arquitectura de 1916 a 1921 con Armas Lindgren en el politécnico de Helsinki. Después viajó por Europa y adquirió conocimientos en varias oficinas de arquitectos antes de abrir su propio estudio en Jyväskylä (1923), en el que, desde 1925, trabajó junto con su esposa.

Los primeros trabajos de Aalto allí realizados fueron la Casa de los Trabajadores (1923-1925) y el edificio de las asociaciones patrióticas, acabado en 1929. En 1927 trasladó su oficina a Turku y construyó el edificio del periódico *Turun Sanomat* (1927-1929), el sanatorio en Paimio para tuberculosos (1928-1933), así como la biblioteca municipal de Viipuri (1930-1935), cuyas escaleras, exteriores y acristaladas, fueron muy imitadas.

En 1928, Aalto se hizo miembro del CIAM. En 1933 se trasladó con su estudio a Helsinki, donde fundó en 1935, juntamente con Aino, su esposa, el matrimonio Maire y Harry Gullichson y Nils Gustav Hahl la fábrica de muebles Artek. Después ganó el concurso para el pabellón finlandés de la Exposición Universal de 1937 en París, que construyó y revistió de madera.

Con ocasión de una exposición de sus trabajos, viajó en 1938 por primera vez a Estados Unidos, diseñó también el pabellón finlandés para la Exposición Universal de Nueva York, en 1939, con una pared de presentación colocada sutilmente en diagonal, y acabó, al mismo tiempo, la primera fase de la fábrica de celulosa en Sunila.

En 1940, Aalto ejerció como profesor en el Instituto of Technology de Cambridge, Massachusetts. Su única obra para un cliente estadounidense fue una residencia para los estudiantes del *Institute of Technology* de Cambridge en 1947-1943. En el extenso índice de sus obras se encuentran más de 200 proyectos, de los cuales llegaron a realizarse la mitad, en su mayor parte edificios públicos, como el Municipio de Säynätsalo (1949-1952), la

Casa de la Cultura de Helsinki (1955-1958), la Escuela Técnica Superior de Otaniemi (1955-1964) y el centro comunal y la iglesia de Seinäjoki (1953-1965). En Alemania construyó un edificio de viviendas para Interbau, en Berlín (1957) y el bloque de viviendas Neue Vabr en Bremen (1955-1962) sobre una planta en forma de abanico. Mucho después de su muerte se concluyó la Ópera de Essen.

Principios conceptuales

- Renuncia al carácter dogmático y al propósito de generar paradigmas absolutos y universalmente válidos, característicos de los maestros de la primera generación del movimiento moderno.
- Incorpora en la génesis de la arquitectura, las motivaciones originadas en lo autóctono (la cultura nacional, la fuerza del paisaje) así como las instancias psicológicas. De ahí los diversos intentos de denominación aplicados a su arquitectura (naturalismo, romanticismo nórdico).

Principios instrumentales

- Ausencia total de principios de tipo normativo como fundamento de sus obras.
- Manejo libre y sensual de los volúmenes y las formas.
- Uso recurrente y emblemático de los materiales propios de su país, en especial la madera.

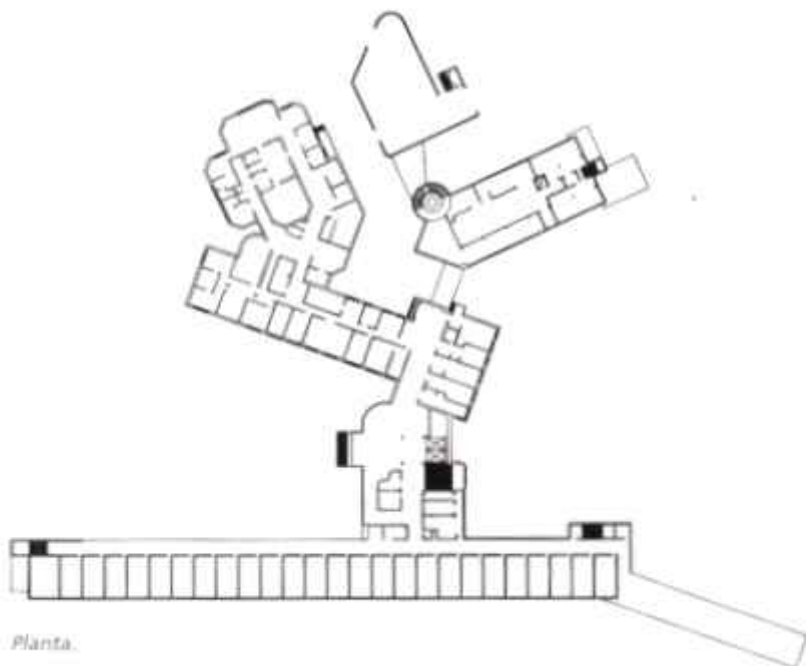
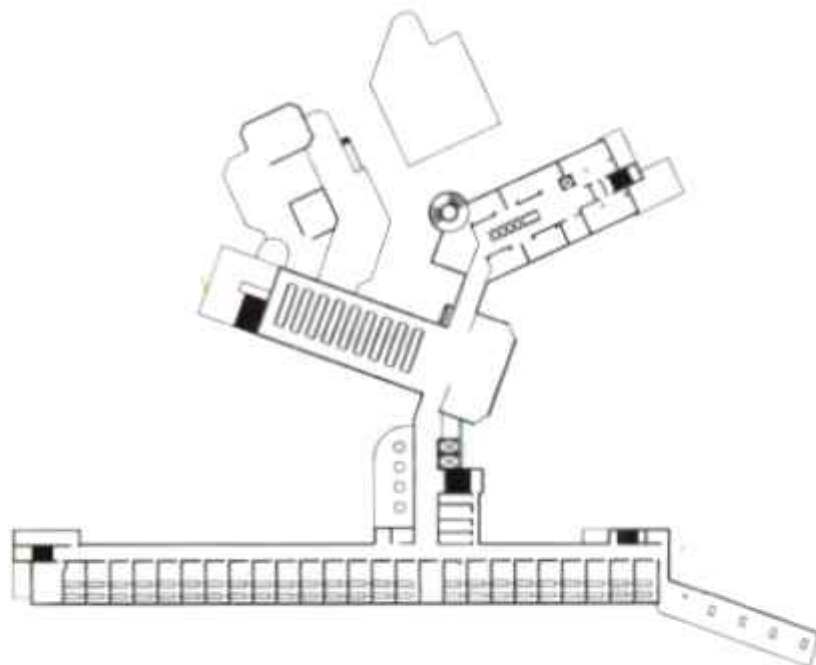
Pensamiento...

"Uno de nuestros mayores problemas consiste en encontrar la forma acorde con nuestro tiempo, no sólo en arquitectura sino en todos los niveles de la vida."

El Sanatorio de Paimio es una obra temprana de Aalto, fruto de un concurso ganado en la década del '20, pero ya en ella se evidencia una síntesis que va a caracterizar la totalidad de la obra de este singular maestro. Nos referimos a la síntesis entre la claridad funcional de la arquitectura racionalista y la libertad en el manejo formal, así como la respuesta a requerimientos propios del paisaje y del hombre en tanto destinatario final de la obra.

Los distintos pabellones se abren hacia el paisaje en forma articulada rehuyendo esquemas rígidos y ortogonales. Aalto tuvo especialmente en cuenta el hecho de que, por las terapias usuales en ese momento para la tuberculosis, los pacientes debían pasar largos periodos de internación. Por esta razón todo en el proyecto de las habitaciones está pensado teniendo cuenta una estadía lo más placentera posible, circunstancia que se refleja hasta en el diseño de los muebles y lavatorios.

La misma preocupación de índole humanista hizo que el pabellón de residencia de los médicos mirara hacia el bosque y no hacia el conjunto del Sanatorio de modo de garantizar un deseable paréntesis a nivel visual entre el trabajo y las horas libres.



Planta.



Villa Mairea

UBICACIÓN: NOORMARKKU (FINLANDIA) / PERÍODO: 1930 - 40

Esta casa expresa –probablemente con más claridad que ninguna otra de las de su autor– la singularidad de Alvar Aalto en el panorama de la arquitectura del movimiento moderno.

Se trata en su planteo de una casa que abraza manifiestamente el paisaje en el cual se asienta, mediante un partido articulado y a la vez sumamente simple: un cuerpo central en forma de L, con recepción en la planta baja y dormitorios en el piso superior, del cual sale un brazo constituido por una galería cubierta que gira para rematar en un típico conjunto finlandés de sauna y natatorio.

Este conjunto de elementos encierra en forma de U, una porción del terreno natural. Ahora bien, no hay en el planteo ni en la realización de esta casa ningún resabio de esa actitud racionalista deliberadamente abstracta, principista y normativa que caracteriza a los otros creadores europeos, ya sean Loos, Le Corbusier o los neoplásticos.

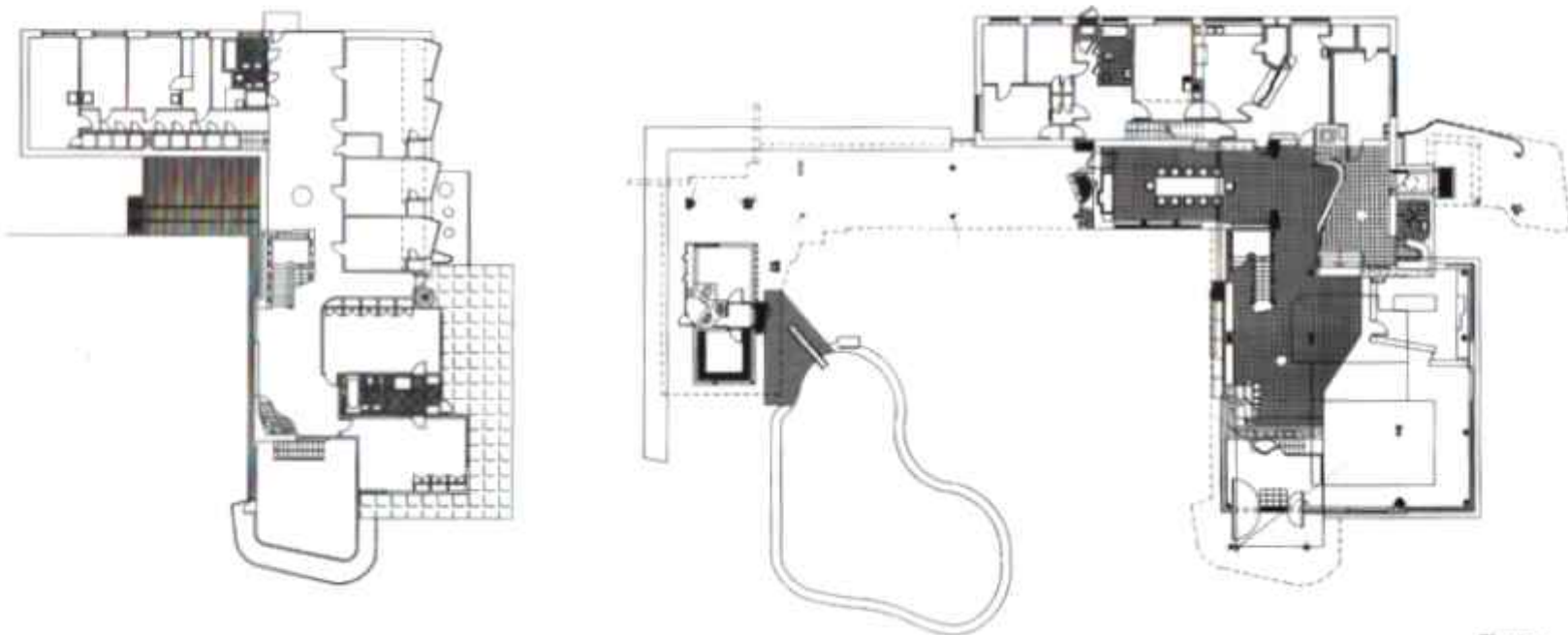
Tampoco se advierte ese manejo wrightiano del espacio, profunda e intransferiblemente ligado a la cultura estadounidense.

Se trata aquí de una suerte de arquitectura racionalista, profundamente sensata, y más atenta a los requerimientos de habitabilidad confortable y acuerdo profundo con el entorno natural que a la adhesión a cualquier tipo de dogma estético.

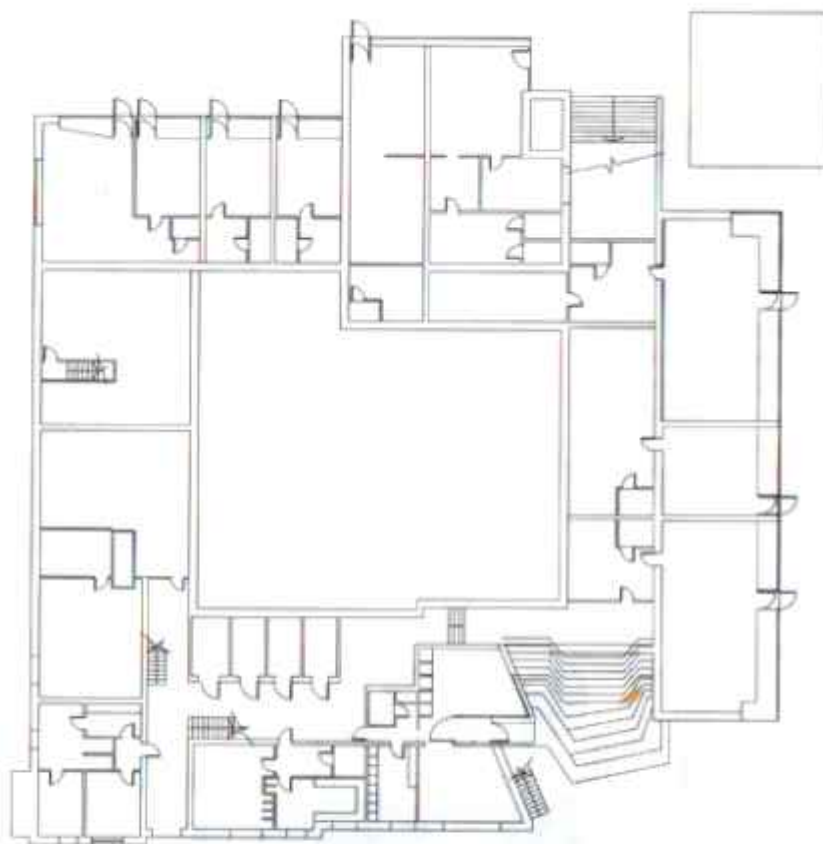
Esto, unido a la sensualidad con que las formas curvas se integran naturalmente dentro del planteo básicamente ortogonal y a la exhibición deliberada de los materiales folklóricos como la madera en todas sus posibilidades, explica la denominación de naturalismo o humanismo nórdico que ha merecido esta arquitectura de parte de algunos críticos.



Alvar Aalto



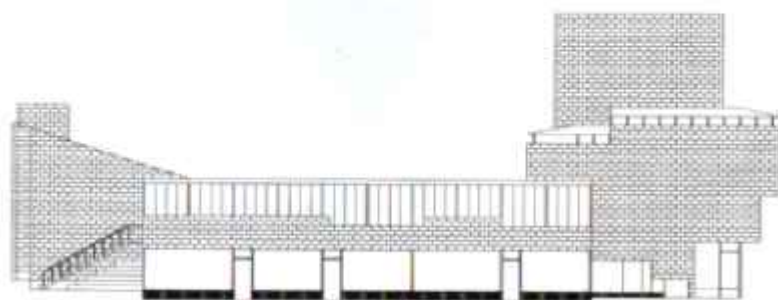
Plantas.



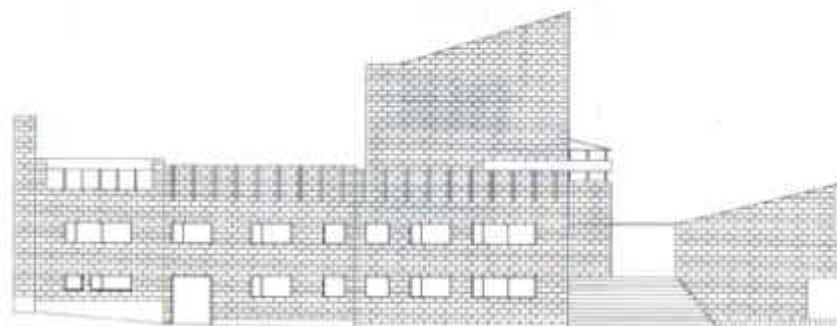
Esta obra única y ejemplar resume las características básicas de la operatoria arquitectónica de Aalto: ausencia de todo dogmatismo estético y de principios normativos, fluidez y libertad en el manejo de las formas, magistral sentido de la escala y acuerdo profundo con el paisaje. El partido adoptado es el de claustro, con un cuerpo en forma de U que se despliega en torno de un jardín interior. El cuarto lado de este jardín está cerrado por un segundo edificio de planta lineal. Pero entre ambos edificios el jardín interior se vincula con el entorno natural circundante por medio de dos amplias escalinatas. Una de ellas de escalones rectos permite el acceso al corazón del conjunto. La otra consiste en un juego geométrico sumamente libre de gradas de césped a través de las cuales el jardín interior parece derramarse hacia el entorno.

El conjunto ofrece hacia el exterior una variedad de cuerpos de ladrillo con imaginativas formas escalonadas y techos a una sola pendiente. Hacia el interior, las galerías de ingreso hacia las distin-

Planta.

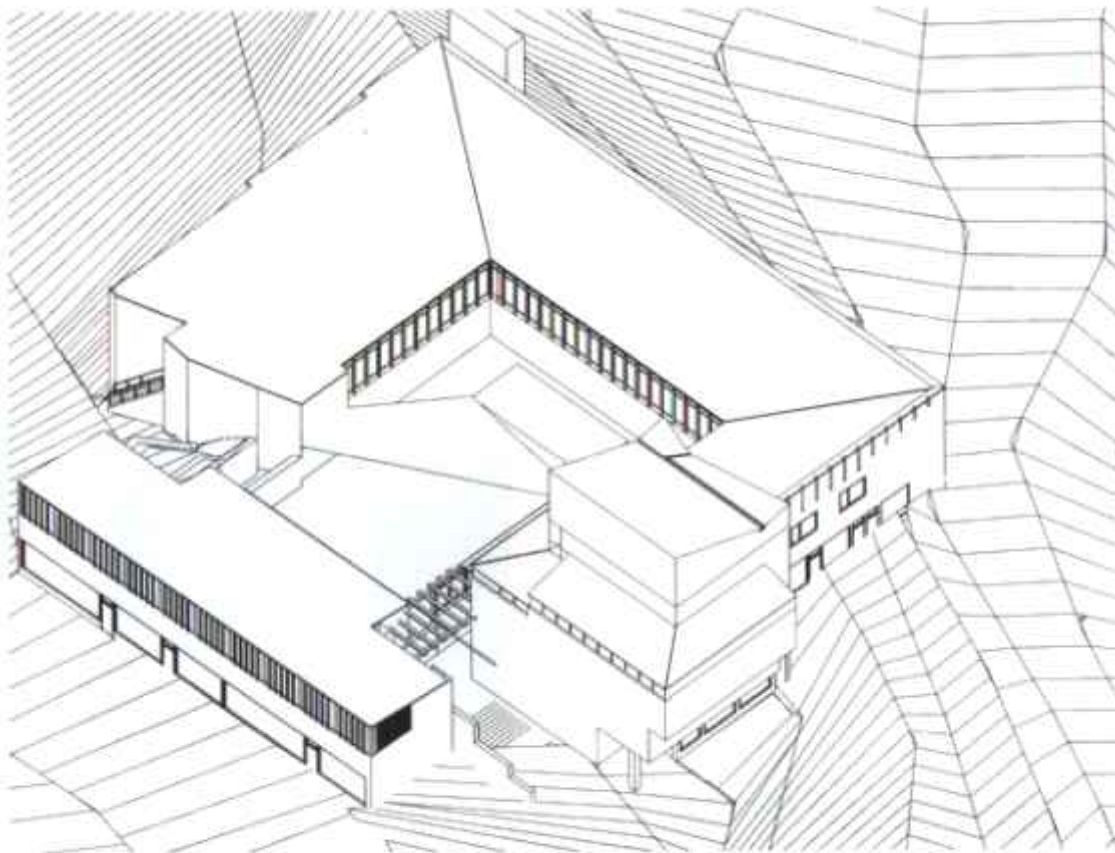


Fachadas.





tas dependencias están semicubiertas por un juego de pérgolas de madera que proporcionan una cálida transición entre el jardín y la edificación. La sala de reuniones del Concejo constituye un modelo de manejo de la escala y de su resolución exenta de solemnidad. Es una simple habitación cuya techumbre a una sola agua esta revestida por un cielorraso de listones de madera y sostenida por dos espectaculares cabriadas triangulares del mismo material, que constituyen el único adorno de la sala rodeada de paredes de ladrillo a la vista.

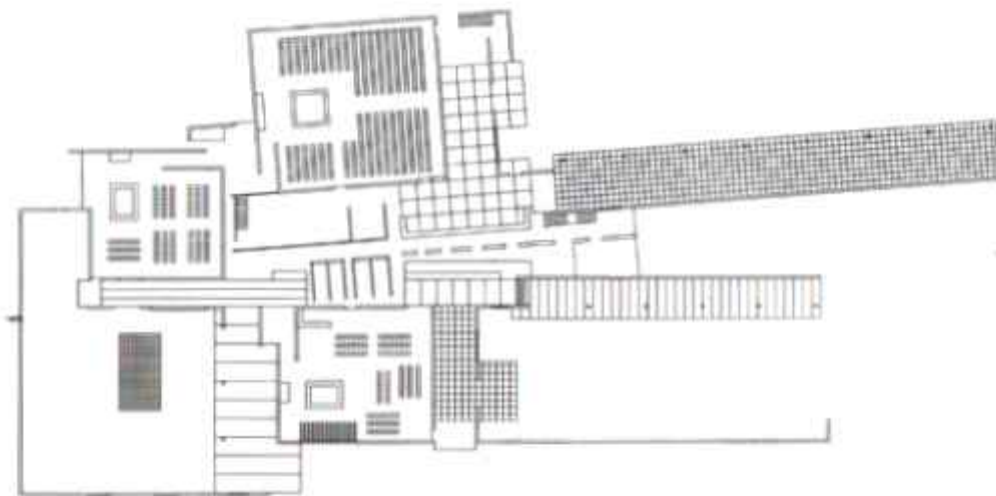


UBICACIÓN: MALMO (SUECIA) / PERIODO: 1950 - 60

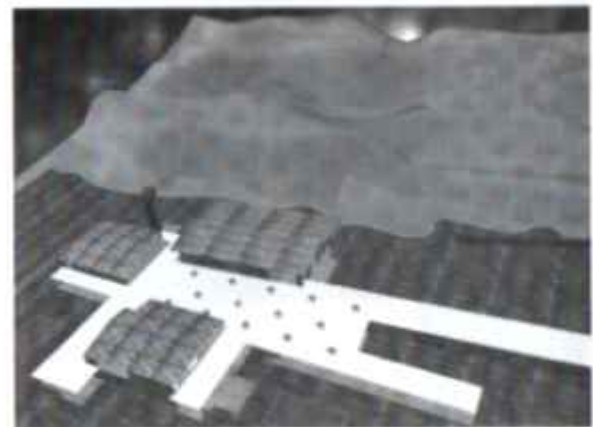
Este conjunto de tres capillas fue proyectado por el autor de manera de que cada una de ellas mantenga su independencia de uso, de modo tal que aun estando las tres en ocupación simultánea quedara garantizada la necesaria privacidad de los usuarios. Esta premisa programática deriva en una pauta de diseño que dio como resultado una lectura independiente de los volúmenes correspondientes a las tres salas, así como de los patios y galerías de acceso a estas. Y es en la resolución

de las salas donde aparece en plenitud la impronta única de Aalto, porque introduce un recurso que empieza a aparecer por primera vez en sus obras en esta época. Nos referimos al giro con respecto a las direcciones ortogonales que Aalto imprime a una de las capillas y a su galería de acceso con respecto al resto del conjunto. Esto genera un ángulo entre los dos ejes direccionales pequeño pero suficiente como para producir la impresión de que a partir de un centro no pre-

cisado con claridad, el conjunto comienza un gesto de despliegue en abanico. Pero esta tensión provocada deliberadamente está equilibrada –en un gesto también característico de Aalto– por la masa de las otras dos capillas, que mantienen sus direcciones ortogonales. El mismo tema será retomado, años más tarde, y en mayor escala, en el Centro Cultural de Wolfsburg.



Planta.



Visualización 3D.



Fachadas.

Centro Cultural Wolfsburg

UBICACIÓN: WOLFSBURG (ALEMANIA) / PERIODO: 1950 - 60

Alvar Aalto

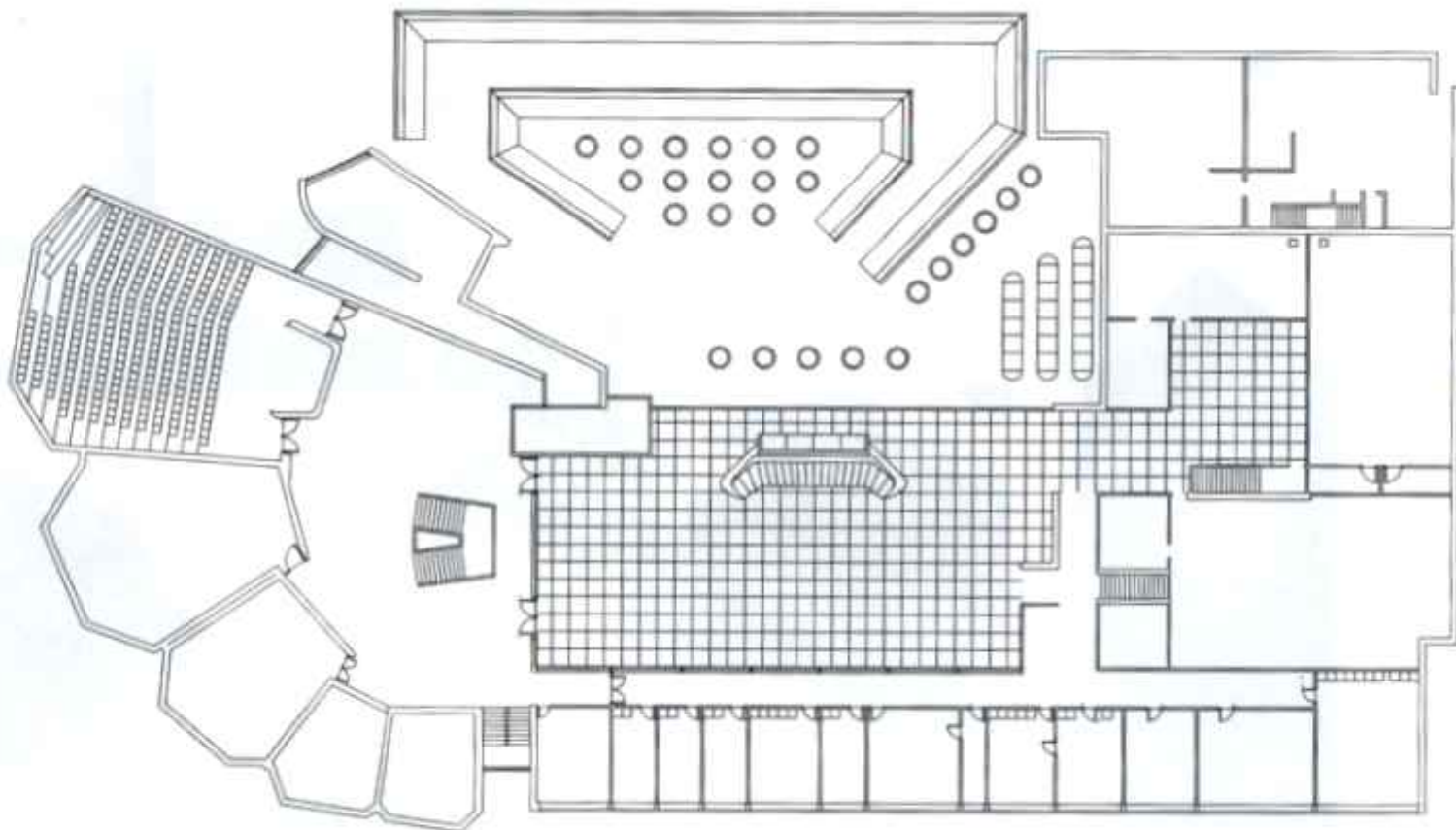


En el Centro Cultural de Wolfsburg, Aalto parece retomar, diez años después, el partido claustral de Sāynatsālo pero con una escala y un sentido diferente. El Centro Cultural fue concebido con la intención de proveer un sitio para el estímulo de las actividades intelectuales y como un lugar de relax en medio de la monótona rutina de vivir y trabajar en una ciudad industrial. En este contexto el edificio se cierra alrededor de su plaza central pensada al modo del ágora de la antigua Grecia.

El edificio principal está dividido en cuatro sectores:

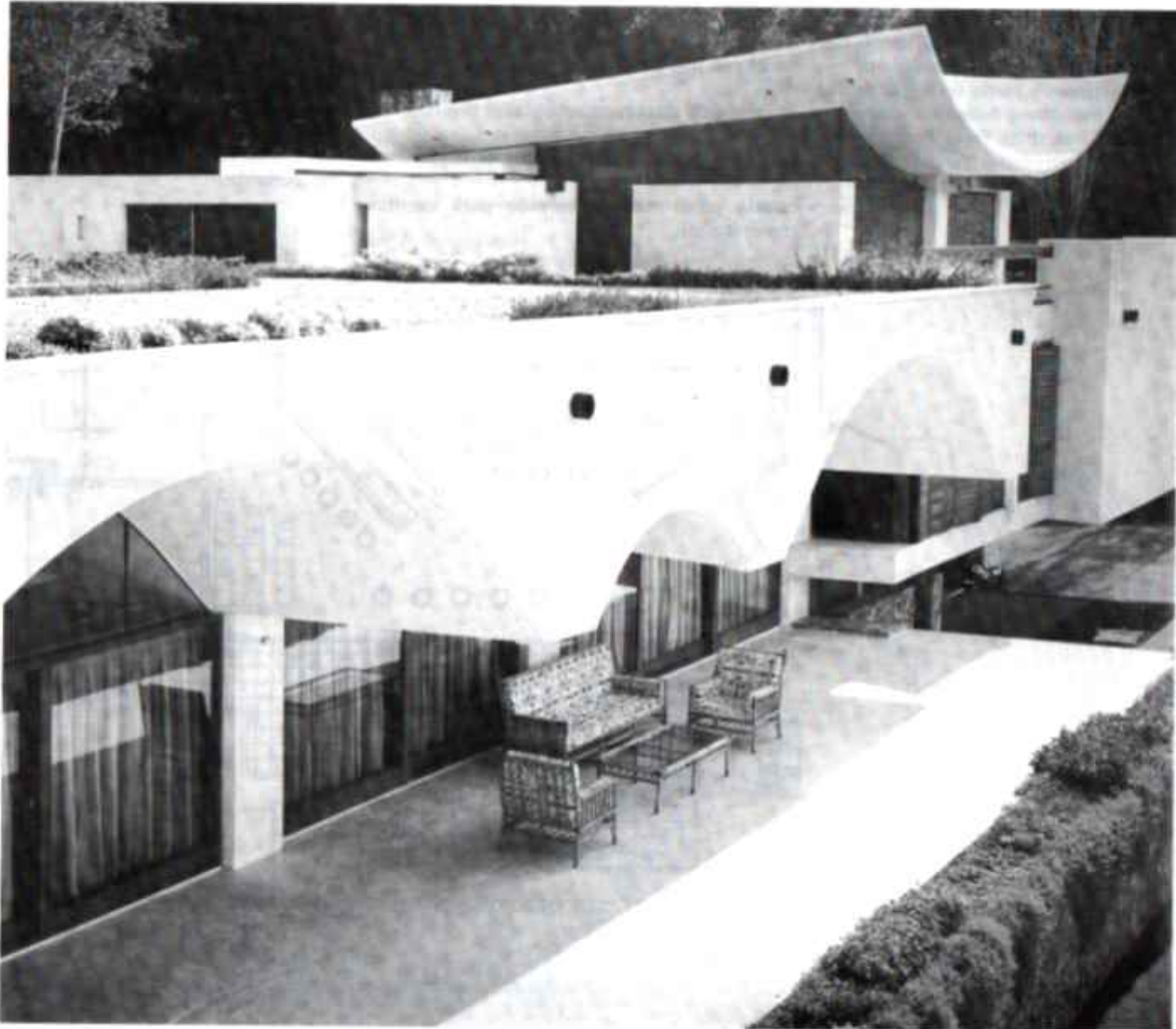
- la biblioteca municipal como el elemento dominante con una pequeña escuela para adultos;
- un grupo de salas para actividades diversas;
- un grupo de club y salas de reuniones y;
- salas y jardín central elevado para eventos comunitarios.

Dichos sectores están profundamente imbricados unos con otros formando un solo edificio. No obstante, y como es habitual en el autor, se trata de un volumen llamativamente articulado. Al respecto, el episodio de mayor fuerza expresiva esta constituido por los volúmenes crecientes de las salas de lectura y el auditorio que, generados a partir de distintos centros geométricos, se proyectan centrifugamente sobre la calle circundante.



Planta.

Antonio Bonet





En 1942, Bonet participa en la constitución de la Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina. La idea de la formación de su obra se la vincula con las ideas sugeridas por Le Corbusier a lo largo del proceso de preparación del Plan de Buenos Aires.

"No existe ningún argumento seriamente atendible ni aun la rutinaria servidumbre de concepción sometida a lo foráneo en que viven algunos argentinos. Para que no se produzca en nuestro país la nota inicial de una universal modulación, cuya esperanza figura en las más inmediatas perspectivas del mundo: sobre el área en catástrofe de las ciudades martirizadas por la guerra, el genio del hombre empieza ya a proyectar las formas nuevas de la convivencia humana. Por el contrario, la esencial circunstancia de nuestra juventud histórica y la de nuestra venturosa paz, nos sitúan en la obligación moral de crear nuevas formas de vida anticipándonos a cuanto de proyecto y de ensueño subsiste aun en un mundo de pueblos en llamas y ruinas."

Este pensamiento de Bonet, es tomado del Cuaderno N° 1 de OVRA, titulado *Estudio de los Problemas Contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina*.

Sin duda, el texto recoge parte del optimismo del Grupo Austral. Pero mientras éste estaba dirigido a los arquitectos y sus problemas, en el manifiesto de OVRA el horizonte es más amplio, próximo a cierto redescubrimiento no exento de mesianismo de lo americano, coincidente con otras iniciativas similares en otros lugares del continente.

Reflexiones de Antonio Bonet sobre la arquitectura

"Los elementos arquitectónicos que formarán la nueva ciudad estarán formados por una serie, poco numerosa, de estructuras sistematizadas. Esas estructuras, podrán llegar al máximo de su perfección estética, técnica y económica, ya que además de estar colocadas en terrenos libres, su estudio debe estar basado en el perfeccionamiento progresivo de los mismos tipos, tal cual se ha hecho en las grandes arquitecturas del pasado.

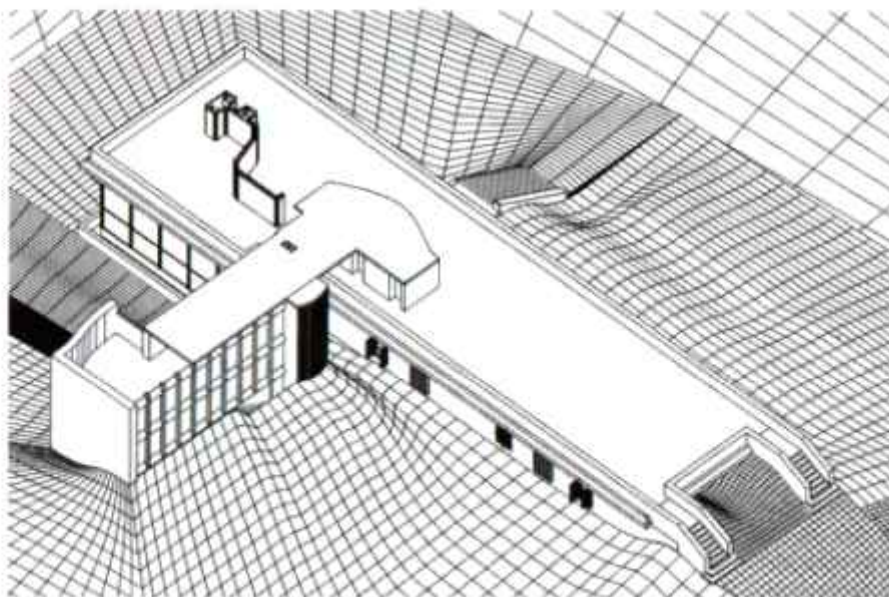
Dentro de esas estructuras, que serán la expresión del esfuerzo del hombre social, para lograr el orden y la armonía de su época, se conseguirá una libertad jamás alcanzada para el desarrollo de la vida del hombre como individuo, y la de sus instituciones.

Es bien cierto que estamos aun lejos de esa etapa. Pero no cabe duda de que una vez demostrado que los edificios modernos pueden desarrollarse en estructuras simples, cada vez más parecidas entre sí, se hará potente la importancia de este sistema. Esos edificios serán utilizados y acondicionados para los más diversos usos, sin envejecer con ello, a pesar de que deberán funcionar en una época cuyos programas sociales, industriales, etc., están en permanente evolución.

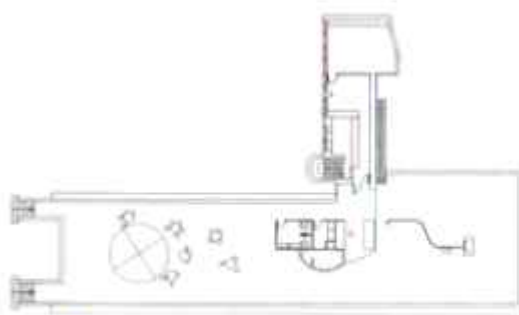
Voy a terminar con la confesión de mi convencimiento de que agrupar los programas para la unificación de las estructuras, es algo enormemente difícil, pero no hay duda alguna de que es el camino que nos llevará a las verdaderas formas arquitectónicas de nuestra época. en las que se desarrollarán libremente los diversos programas sociales, culturales higiénicos, etc., que deben formar la estructura de la nueva sociedad".

Éste es una de las más representativas obras construidas por el autor en la Urbanización de Punta Ballenas, Uruguay, a mediados de la década del '40.

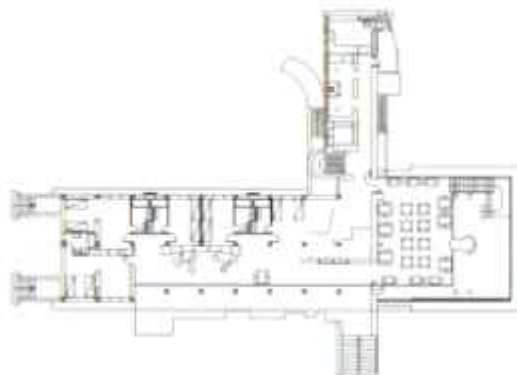
Asentada sobre una duna entre el mar y el bosque, el autor jugó con la idea básica de contraponer a los cambiantes niveles de la duna una gran losa horizontal de hormigón. De este modo, se generan tres niveles espaciales y de actividades. Un primer nivel de planta baja en doble altura conteniendo el salón de té, el bar y los servicios; un segundo nivel de planta alta en el cual se desarrolla el salón comedor, la galería y los dormitorios para huéspedes y, por último, el techo ajardinado, donde se emplazó un sitio de juegos, una pista de baile y tabiques para contener el viento. La fuerte presencia de la obra en el paisaje proviene no sólo del contraste entre la ondulación de la duna natural y la horizontalidad de la losa, sino del efecto plástico que produce la combinación de ésta última con las curvas libres ubicadas arriba y la verticalidad del inmenso mástil de iluminación. En todas las plantas es visible por otra parte la alternancia de elegantes curvas en medio de las rectas dominantes. Esto, conjuntamente con la fricción con que contrastan la piedra de las paredes con el hormigón y la madera y el cuero de los muebles diseñados por el autor, contribuyen a darle a la obra esa sensualidad "mediterránea" tan característica del autor.



Axonométrica.



Plantas.

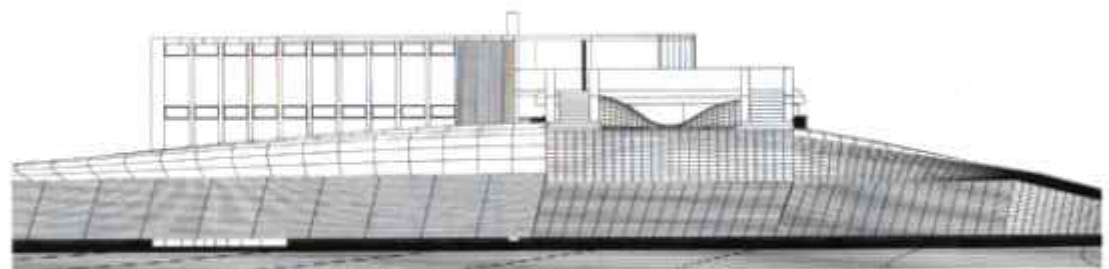
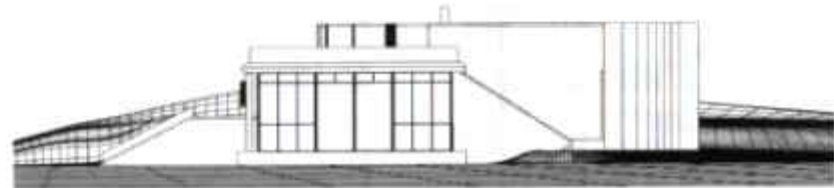


Hostería Solana del Mar

Antonio Bonet

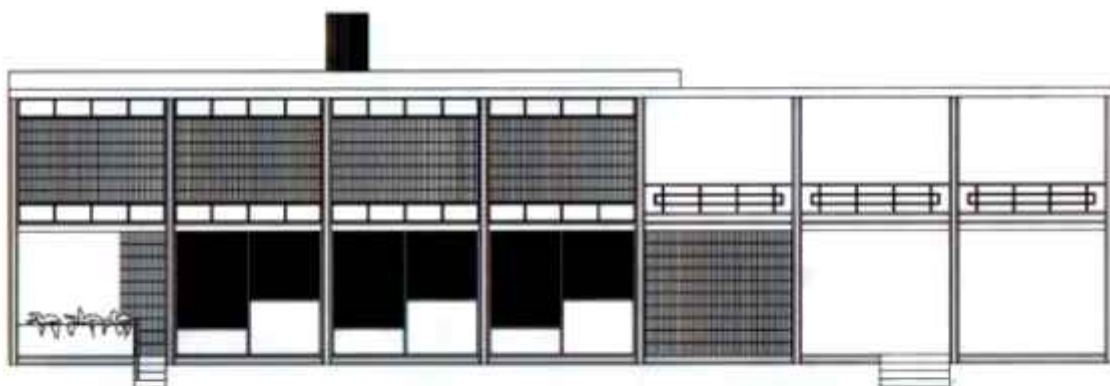


Visualización 3D.

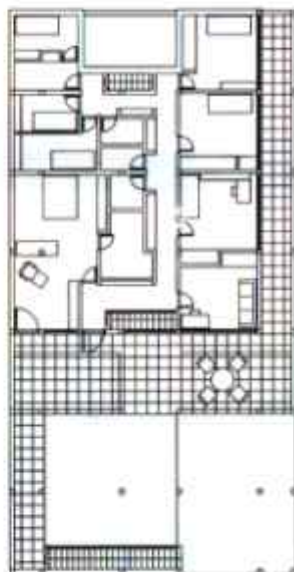


Fachadas.

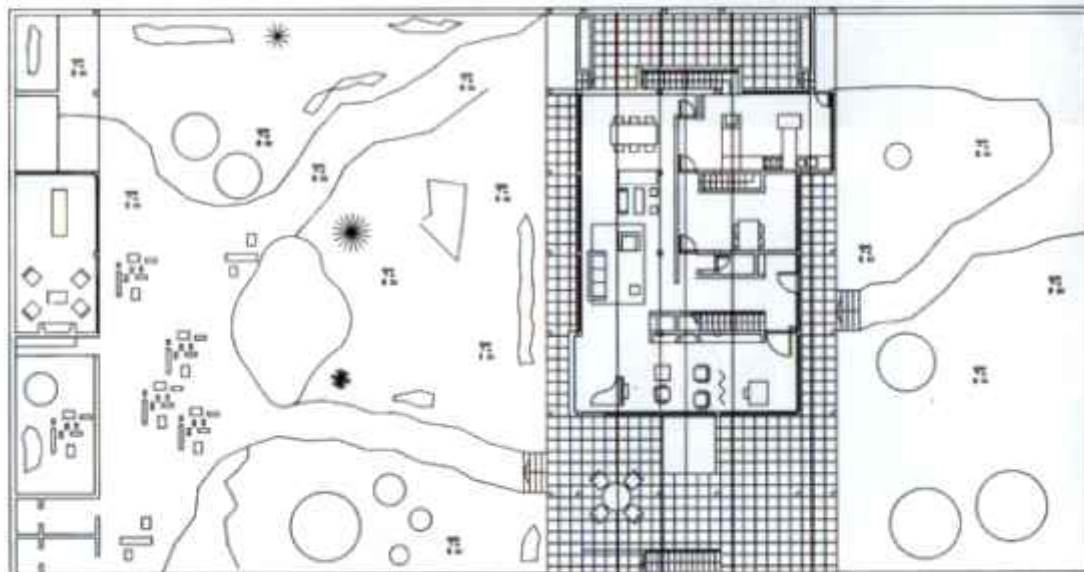
La Casa Oks está ubicada en la localidad de Martínez, en los alrededores del Gran Buenos Aires. Esencialmente, la casa constituye un simple prisma virtual, definido por una estructura de hierro; dentro del entramado de columnas y vigas se acusan fuertemente los planos horizontales dados por las losas de hormigón y los verticales –cerrados o abiertos según los casos–, con carpintería total o cerramientos revestidos de cerámica de color. Los vacíos, dentro de este entramado, juegan un importante papel en la percepción total de la obra que resulta particularmente notable en los juegos de luz y sombra.



Corte.



Planta alta.



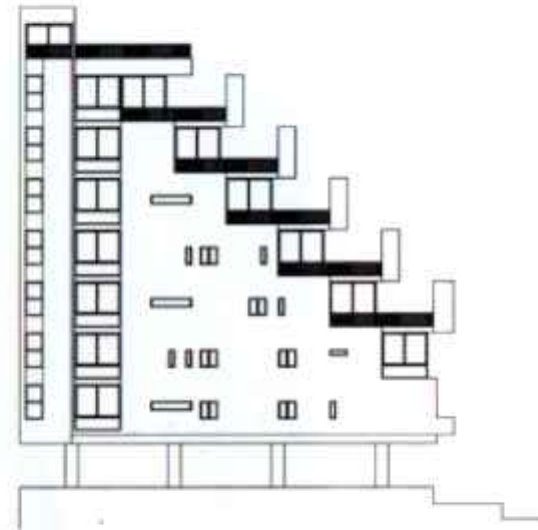
Planta baja.

Terrazas Palace

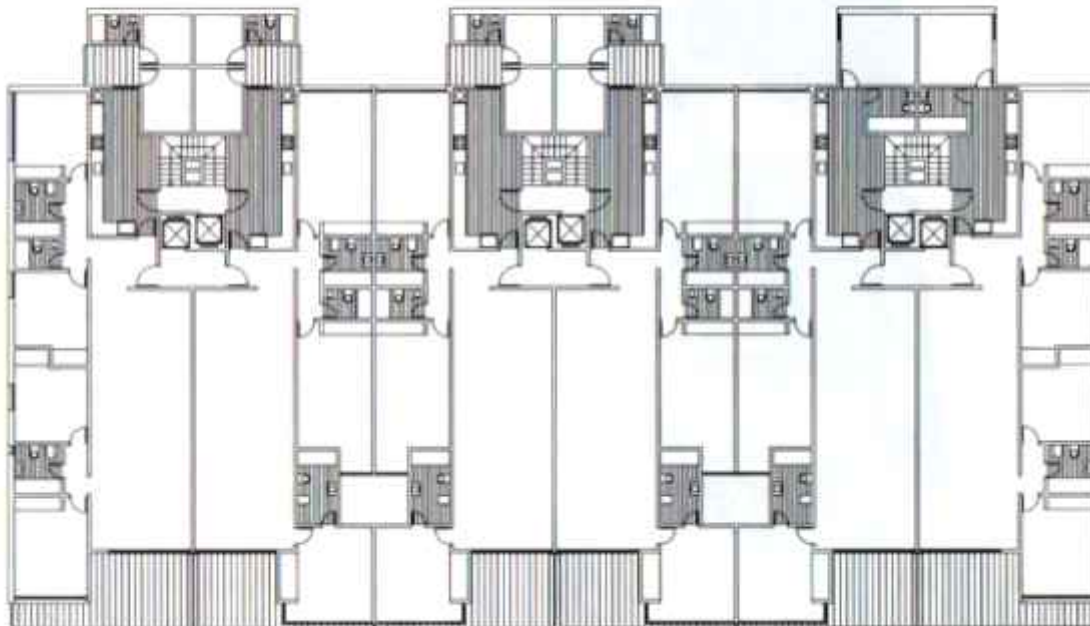
UBICACIÓN: MAR DEL PLATA (ARGENTINA) / PERÍODO: 1950 - 60

El edificio se emplaza sobre el Boulevard Marítimo, con vistas al jardín escalonado de la barranca, proponiendo un modelo para la fachada marítima de la ciudad. Se relaciona con uno de los modelos de "unidad de habitación" propuestos para el Plan del Bajo Belgrano (Buenos Aires, 1949) y con los proyectos argelinos de Le Corbusier (L'Oued-Ouchoia, 1933). Las viviendas se distribuyen perpendicularmente a la fachada principal. Resuelve la iluminación de las plantas posteriores, con patios de doble altura.

Antonio Bonet



Fachada.



Planta.



Biografía

Tange estudio desde 1935 en la Universidad de Tokio y su tesis (1938) fue galardonada con el premio Tatsuno. Su experiencia práctica la adquirió en el estudio de Kunio Mayekawa, un antiguo colaborador de Le Corbusier.

Tras la guerra trabajó como arquitecto libre y, desde 1946, enseñó en la Universidad de Tokio, llegando a una fructífera simbiosis de tarea docente y estudio privado. En 1949 ganó el concurso para el Centro de la Paz de Hiroshima. La sala del Museo Conmemorativo, plana y larga, se asienta sobre pilares de hormigón retirados; la fachada de cristal está compartimentada por nervios de cemento verticales y láminas horizontales. En 1951 fue invitado a presentar este proyecto en el congreso "El centro de la ciudad" organizado por el CIAM. A ésta le siguieron numerosas construcciones públicas, como la biblioteca del Tsuda College de Tokio (1953-1954), erigida sobre planta rectangular; el ayuntamiento de Shimizu, de tres pisos, erigido por la misma época; los ayuntamientos de Kurayoshi (1956) y Tokio (1957), así como el edificio de dos cuerpos del gobierno civil de Kagawa, en Takamatsu (1956-1958).

Lo típico de la construcción de Tange es el dominio de las estructuras horizontales y verticales. Al mismo tiempo diseñó numerosas edificaciones de formas libres, como los complejos de deportes de los Juegos Olímpicos de Tokio en 1964. En la composición de los dos estadios aparecen dos altos pilares sustentando unos tejados abovedados, a veces en espiral, a veces en forma de tienda, descendiendo ligeramente hacia el borde de las pistas.

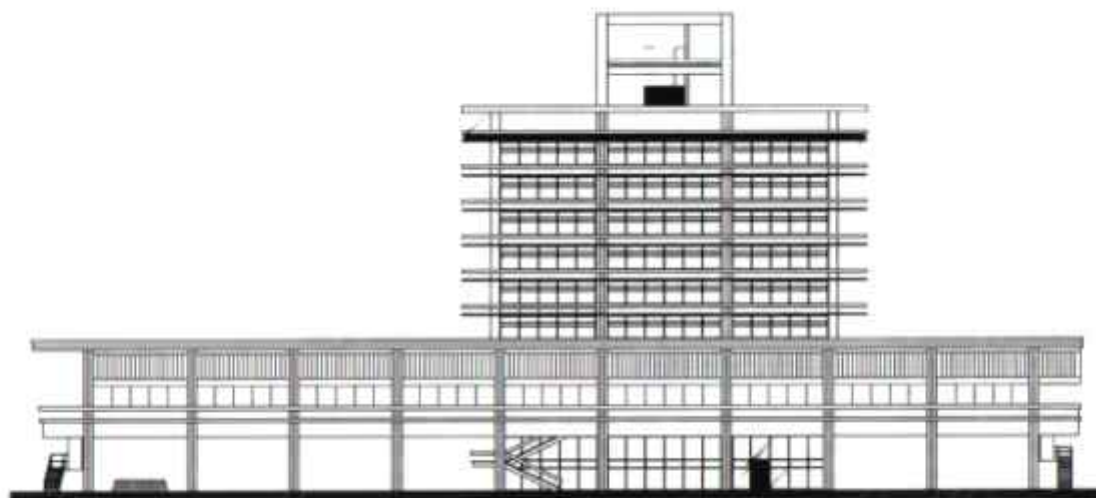
Kenzo Tange

OSAKA, JAPÓN (1913)



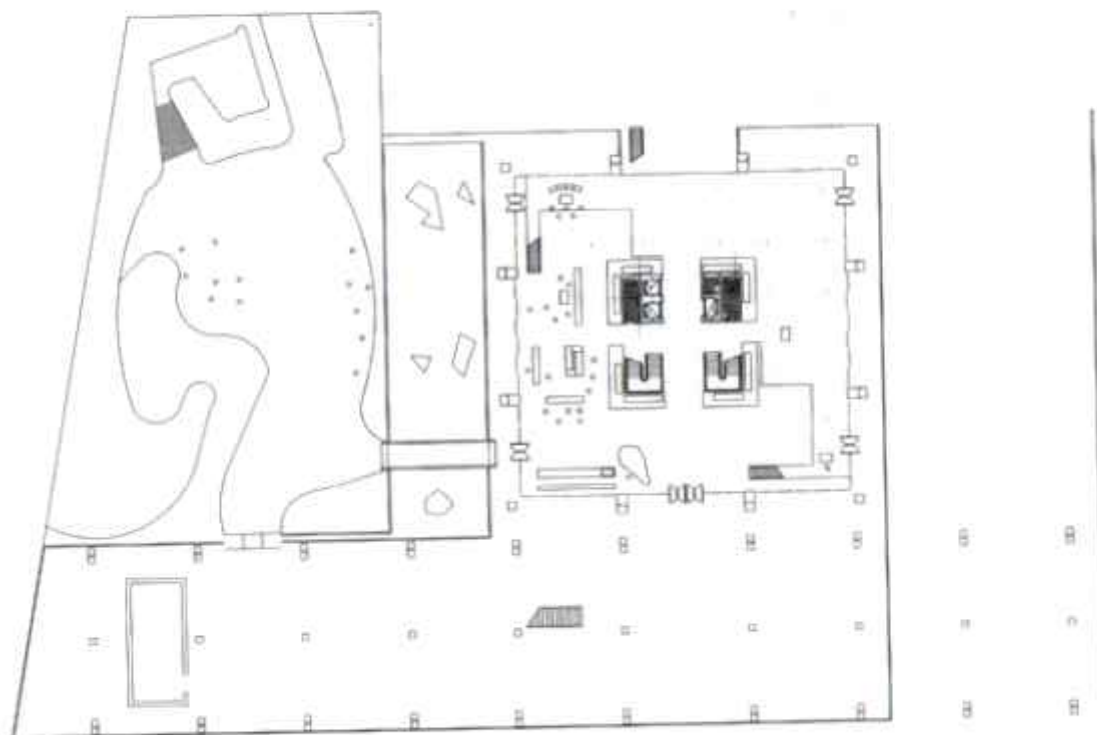
Es en el sector del urbanismo donde su investigación rindió más frutos. Ya su tesis doctoral (1959) trataba sobre la "Nueva ordenación de la ciudad de Tokio", y en 1960 desarrolló un modelo para la ampliación de la ciudad sobre las aguas de la bahía. Este modelo con estructuras en forma de tienda, poblado de ramificadas vías de abastecimiento, halló acogida en el diseño del Centro de Prensa y Radio de Kofu (1964-1966). Debido a que los cuerpos del edificio están suspendidos entre cilindros de cemento, fue considerada como edificación flexible y ampliable perteneciente a la escuela metabólica.

Posteriormente, sus obras perdieron totalmente sus características japonesas y se acercaron cada vez más a la arquitectura empresarial practicada a nivel internacional.



Es esta una obra característica del período japonés de la posguerra. El autor dirá más tarde, refiriéndose a dicho período: "En esa atmósfera, los arquitectos sentían que no habrían podido satisfacer la exigencia espiritual del pueblo si su arquitectura no se inspiraba en las antiguas tradiciones japonesas". Coherentemente con este propósito, Tange realiza una particular síntesis entre la claridad de la racionalismo europeo y las reminiscencias formales de las pagodas japonesas. Es así como a partir de una planta simétrica de cuño miesiano, la estructura del hormigón remeda los encastes y la tecnología constructiva de la madera que caracterizaba a aquellos edificios históricos.

Planta.



Fachada.

Biografía

Louis Isidore Kahn estudió en la University of Pennsylvania de 1920 a 1924 y allí trabajó con Paul P. Cret (1929-1930) y con Zantzinger, Boire y Medary (1930-1932). Posteriormente viajó a Europa y en 1937 abrió su propio estudio en Filadelfia y formó compañía, al comienzo de los años '40, con George Howe y Oscar Stonorov. Juntos erigieron, entre otros, la notable urbanización de Carver Court Housing de Coatesville, en Pennsylvania (1941-1944).

En 1947 ejerció la docencia en la Yale University y también construyó allí junto con Douglas Orr, el anexo de la Art Gallery (1951-1953). Esta construcción con un techo formado por una estructura de tetraedros fue lo que caracterizó al primer edificio moderno de New Haven.

Con Ann Tyng, una admiradora de Buckminster Fuller, elaboró, entre 1953 y 1957, varios modelos de construcciones a base de elementos estructurales en serie que se emplearon, entre otras, al planificar el Center of Philadelphia (1956-1962). Formas severas y regulares y cuatro tejados en pirámide caracterizaron el complejo, centralizado y en forma de cruz, de la casa de baños que erigió para el Jewish Community Center de Trenton, New Jersey (1954-1959).

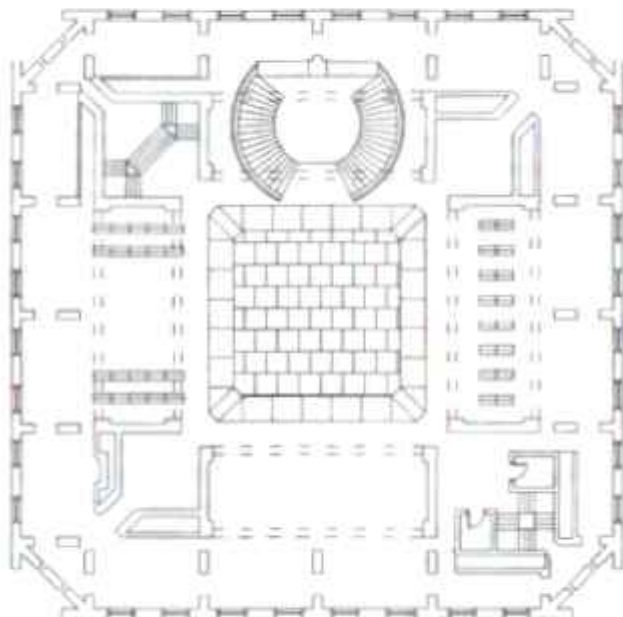
Louis Kahn

SAAREMAA, ESTONIA (1901) / NEW YORK (1974)



Importantes trabajos son el Alfred Newton Richards Medical Research Building de la University of Pennsylvania (1957-1961), así como el edificio de los laboratorios del Jonas Salk Institute de La Jolla, California (1959-1965), en el que entresijos con sistemas de abastecimiento situados debajo de los despachos facilitan la marcha del trabajo.

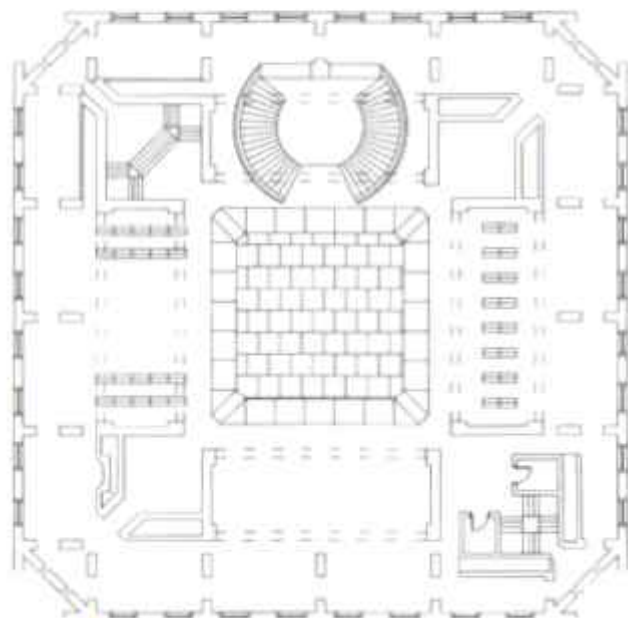
En colaboración con Preston Gerne and Associates construyó el Kimbell Art Museum de Fort Worth (1967-1972). Al proyecto de un barrio gubernamental en Dacca, Bangladesh, ya iniciado en 1962, estaban unidos multitud de proyectos de urbanismo, que se realizaron entre 1973 y 1976. Kahn concibió el Institute of Management de Ahmedabad (1962-1967) como una fortaleza compacta y cerrada, en la que puede apreciarse con claridad el tema de "la casa dentro de la casa", que tanto gustaba a Kahn.



Es ésta una obra paradigmática en la que se percibe esa síntesis entre rigurosidad conceptual y claridad compositiva que es tan propia del autor.

Sobre la base de un planteo de edificio cerrado en torno de un vacío central con doble eje de simetría, Kahn concibe la idea rectora de invertir el planteo tradicional de las bibliotecas, disponiendo en este caso los depósitos de libros en torno del vacío central y dejando para la periferia del edificio las salas y los gabinetes de lectura.

De este modo el gran vacío central de múltiple arquitectura se impregna de un carácter simbólico, dado que a través de sus grandes perforaciones circulares se ven las estanterías colmadas de libros, los cuales constituyen la esencia de la biblioteca como institución. En esta concepción de la arquitectura como corporización de los valores simbólicos propios de las instituciones de las cuales constituye el soporte físico reside, quizás, la mayor originalidad de Kahn en el contexto de la producción estadounidense de su tiempo.



Pero esta propuesta está reforzada por otros dos aspectos característicamente kahnianos. El primero de ellos es la magistral utilización de la luz como elemento definidor de los espacios, lo cual se ve en el poderoso vacío central, y en la forma en que la luz del exterior, filtrándose a través de los libros, penetra en él. El segundo aspecto a remarcar está dado por la fuerza y expresividad en el uso de los materiales. Ello es evidente tanto en el espacio central, donde la fuerza del hormigón visto se combina con la calidez de la madera clara, como en las fachadas, donde la materialidad de las cuatro paredes ladrilleras de rigurosas proporciones juega con los cerramientos madereros de los gabinetes de lectura.

Convento de las Dominicicas

UBICACIÓN: MEDIA, PENNSYLVANIA (ESTADOS UNIDOS) / PERÍODO: 1960 - 70

Esta obra tiene evidentes puntos de contacto con otras dos del autor correspondientes a la misma década, la Biblioteca de Exeter y el Colegio Bryn Mawr. Las tres tienen en común la investigación en torno de los edificios de planta cuadrada, simétricos y cerrados sobre su centro, el cual está enfatizado por el manejo sabio de la luz.

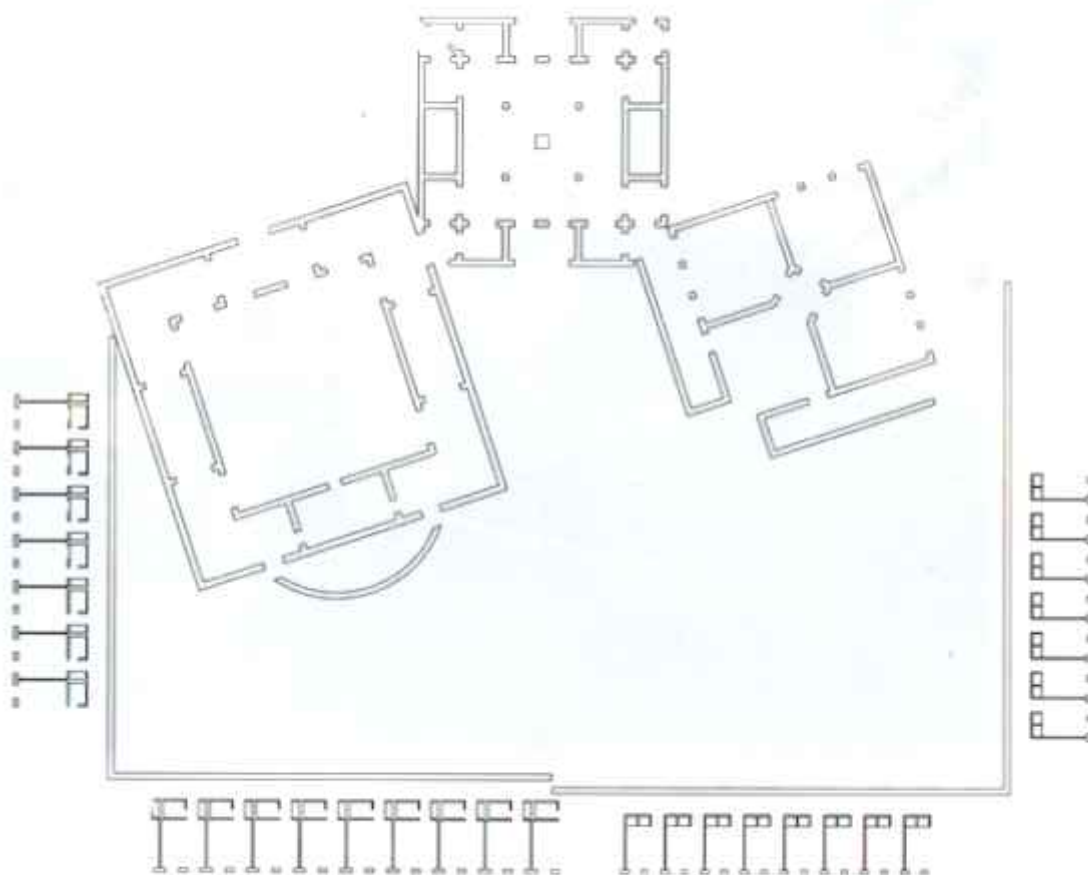
A su vez la unión por sus vértices de los tres cuerpos cuadrados, que en Bryn Mawr se produce de forma regular y a lo largo del eje diagonal de los mismos, en el Convento de Las Dominicicas tiene lugar de un modo mucho más casual, sesgado y no sujeto a ninguna regla geométrica. Esta obra se presta singularmente para ejemplificar ciertas reflexiones acerca del parentesco entre la actitud de Kahn y la de los arquitectos de la Revolución Francesa –Boullé y Ledoux, básicamente– que desarrollara Marcelo Angrisani, basado en un texto de Emil Kaufmann.

“Por otra parte, en su actitud volcada a lo interior, en la búsqueda de un apoyo que hoy llamaríamos psicológico, en su relación con el pasado –inclusivo el más remoto–, se encuentra la clave de una interpretación más particular. En cuanto ‘apelar a lo antiguo constituye [...] un elemento apto para una reconstitución elemental de la forma’, es legítimo afirmar que la adopción de arquetipos va acompañada parejamente de un sincero anhelo revolucionario. En el intento –por confuso que sea– de una búsqueda de orden conceptual para ordenar los significados arquitectónicos que se atribuirán a las figuraciones se revela la validez y la superioridad del ‘clasicismo’ de Boullé y Ledoux frente al tardío e indiscriminado academicismo del siglo XIX. Y comparando a los arquitectos franceses con su correspondiente anglosajón, John Soane, quién también recurre al pasado, pero a través de un ‘revival’, Kaufman (1) destaca su calidad de revolucionarios frente a un ‘true revivalist’. En una forma no tan disímil, es posible

plantear la confrontación de Kahn con aquellos contemporáneos suyos –y a menudo, epigonos– norteamericanos, que pueden considerarse como los ‘revivalists’ de la época actual. Del mismo modo, en una situación similar en muchos aspectos a aquella en que actuaron los ‘arquitectos de la revolución’, también él apela a los mismos arquetipos que los socorrieron en las dificultades que tuvieron que afrontar, y acepta sus nuevas figuraciones como nuevos arquetipos.” (2)

(1) Kaufmann, Emil. “Three revolutionary architects: Boullé, Ledoux and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, Philadelphia, Octubre de 1952.

(2) Angrisani, Marcelo. “Louis Kahn y la historia”, *Cuadernos Summa / Nueva Visión*, 12, Buenos Aires, octubre de 1968.



Louis Kahn



Richard Meier



Biografía

Meier se graduó en la Cornell University en el año 1957 y se empleó luego con Skidmore, Owings & Merrill y Marcel Breuer.

Meier empezó construyendo casas unifamiliares cuya sencilla elegancia recuerda a las "villas blancas" de los años veinte y treinta. Entre las más importantes hay que señalar la Smith House en Darien, Connecticut (1965-1967), la Saltzman House en East Hampton, Nueva York (1967-1969), la Weinstein House en Old-Westbury, Nueva York (1969-1971), así como la Douglas House, situada en un terreno empinado y boscoso en Harbor Springs, Michigan (1971-1973).

Se dio a conocer al comienzo de los años setenta a través de la exposición del Museum of Modern Art en 1969, "Five Architects", y de la publicación de igual nombre, en la que los trabajos de Meier aparecían junto a los de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey y John Hejduk.

Pudo realizar extensos complejos en Nueva York, como las urbanizaciones Twin Parks Northeast Housing (1969-1974) o el Bronx Developmental Center (1970-1977). Entre los trabajos más logrados de Meier hay que señalar el Atheneum de New Harmony, Indiana, construido entre 1975 y 1979. En los últimos años ha estado ocupado con la construcción de museos, como el High Museum of Art, de Atlanta, Georgia (1980-1983), y el Museum for Kunsthandwerk de Francfort del Meno (1979-1984). En 1984 se le encomendó el proyecto del Paul Getty Center en Los Angeles.

Desde 1983 es profesor en la American Academy y en el Institute of Arts and Letters.

Richard Meier

NEWARK, NEW JERSEY, ESTADOS UNIDOS (1934)



Principios conceptuales

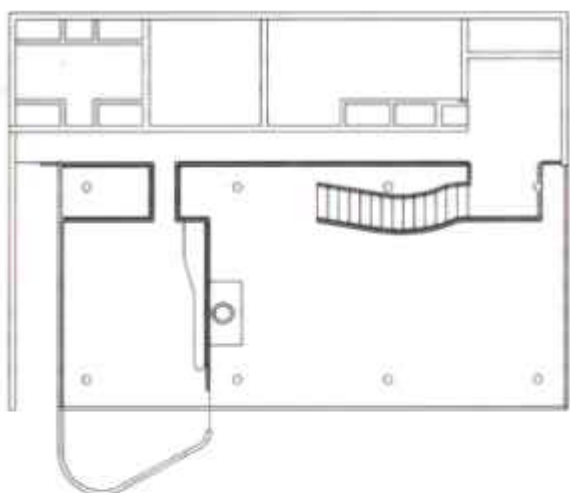
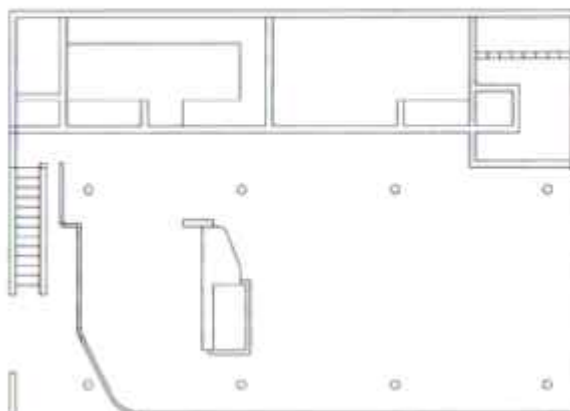
- Retoma el lenguaje de la arquitectura del racionalismo—en particular el de las casas construidas por Le Corbusier en la región de París entre 1920 y 1935— y basa su propuesta arquitectónica en el desarrollo de aquel racionalismo.
- Oposición programática a los distintos intentos historicistas que a partir de la década del '70 y bajo el manto común del posmodernismo, hacen su irrupción en el panorama de la arquitectura contemporánea.

Principios instrumentales

- Utilización de un lenguaje basado en los elementos icónicos clásicos del racionalismo como elementos plástico-expresivos: los pilotis y los planos blancos y ascéticos que conforman superficies recta o curvas.
- Utilización dramática de espacios de múltiple altura revelados al exterior mediante superficies vidriadas irrestrictas.
- Adecuación del lenguaje ascético del purismo racionalista a las técnicas constructivas tradicionales de Estados Unidos (**balloon-frame**) y a la tecnología contemporánea (placas de aluminio sobre un L en esmaltadas, **curtain-wall**).
- Rechazo programático de los ejes de simetría como elemento compositivo.

El planteo de esta casa se encuadra en un esquema típico del autor, al cual también responden casas como la Smith y la Douglas: una caja cúbica conteniendo una tira rectangular posterior que aloja las zonas íntimas y de servicio, con un tratamiento murario en el cual predominan los llenos sobre los vacíos, y una configuración espacial mucho más libre sobre el frente que contiene los ámbitos sociales y de recepción, con un frente integralmente vidriado cerrando un espacio de doble, y a veces triple, altura. A su vez, esta caja cúbica constituye el elemento predominante de la composición, sobre el cual se realizan operaciones sucesivas de adición y sustracción.

También en la Casa Chamber se accede desde la parte posterior mediante una rampa a la altura del primer piso, y se desciende desde él hacia el terreno mediante una escalera exterior. La rampa configura un elemento de adición, mientras que la escalera está contenida dentro del volumen primario, el cual ha sido horadado para poder exhibirla por transparencia, en un típico procedimiento por sustracción. La relativa simplicidad de este planteo se ve en la casa Chamber atravesada por un gesto arquitectónico de notable síntesis que cualifica fuertemente el espacio interior y la envolvente de esta obra. Se trata del ambiente que, unido por un delgado hilo a la circulación de los dormitorios del primer piso, atraviesa puentando la doble altura de la zona social para perforar la piel de vidrio e irrumpir al exterior rematando en una elegante curva de pura estirpe racionalista. Una escalera curva que desciende desde la circulación del primer piso hacia la planta baja completa el delicado juego de adiciones y sustracciones que articulan tanto el espacio interior como el sobrio volumen de esta obra.



Plantas.



Casa Saltzman

UBICACIÓN: (ESTADOS UNIDOS) / PERIODO: 1970 - 80

La Casa Saltzman es un ejemplo característico de la primera época del autor, cuando integraba el grupo de The Five Architects y proponía una nueva modalidad basada en el retorno al lenguaje del racionalismo europeo, inspirándose particularmente en las casas construidas por Le Corbusier en la década del '20. En ella se evidencian claramente las características conceptuales de esta modalidad, que motivaron la calificación de manierista por parte de los críticos contemporáneos. Se trata efectivamente de una operación centrada en el lenguaje.

Meier –y el resto del grupo– pertenece a la tercera generación del racionalismo en Estados Unidos, centrada en la Escuela de Harvard. La primera generación fue la de W. Gropius y Sert –los grandes maestros emigrados– y la segunda la de Paul Rudolph y sus coetáneos de la década del '50. Luego de los excesos barrocos de esta generación, los Five sienten la necesidad de volver al purismo de las fuentes, retomando el lenguaje de la década del '20 en el punto justo en que los maestros lo habían dejado. Pero ese lenguaje que en Gropius surgía como una manifestación de racionalidad y como una "expresión del espíritu de los tiempos modernos", y que en Le Corbusier servía como declaración tajante de sus principios, en Meier se manifiesta como el uso de un código lingüístico, la adopción de un modo compositivo específico, con total prescindencia de aquellos contenidos.

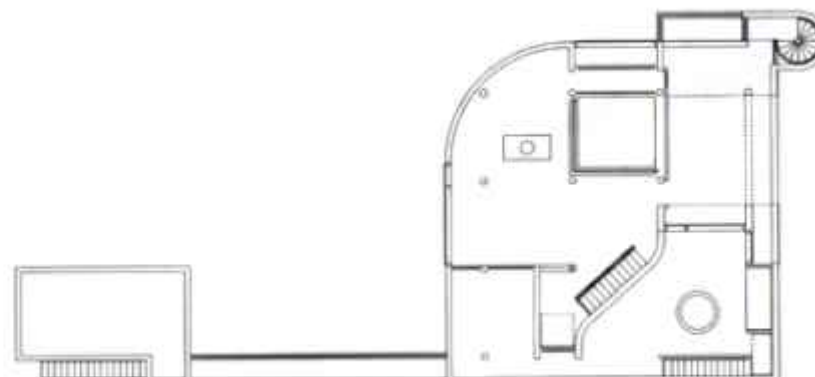
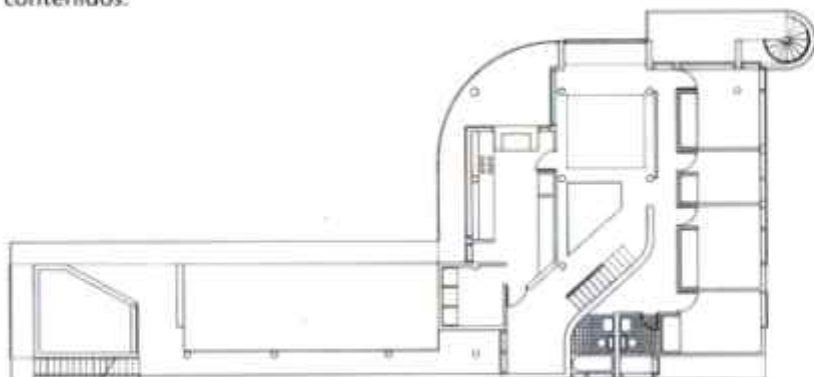
Richard Meier



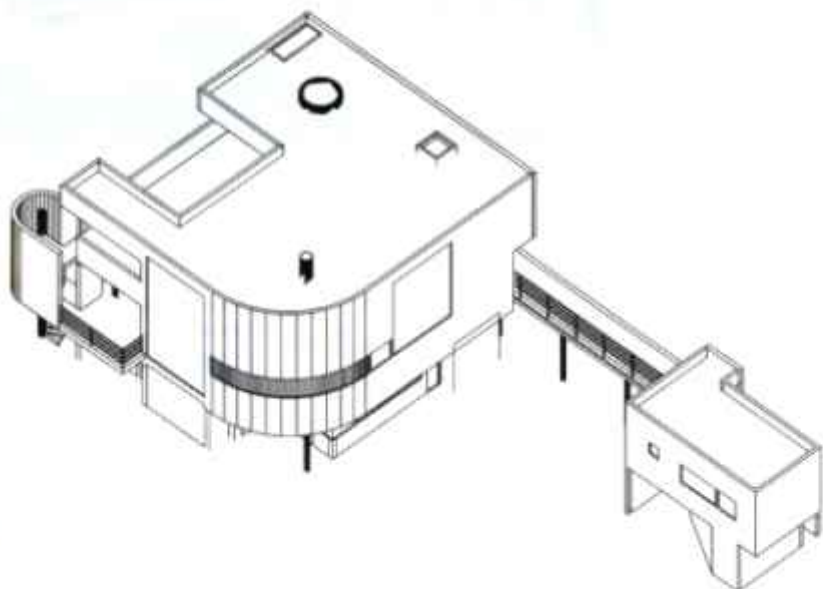
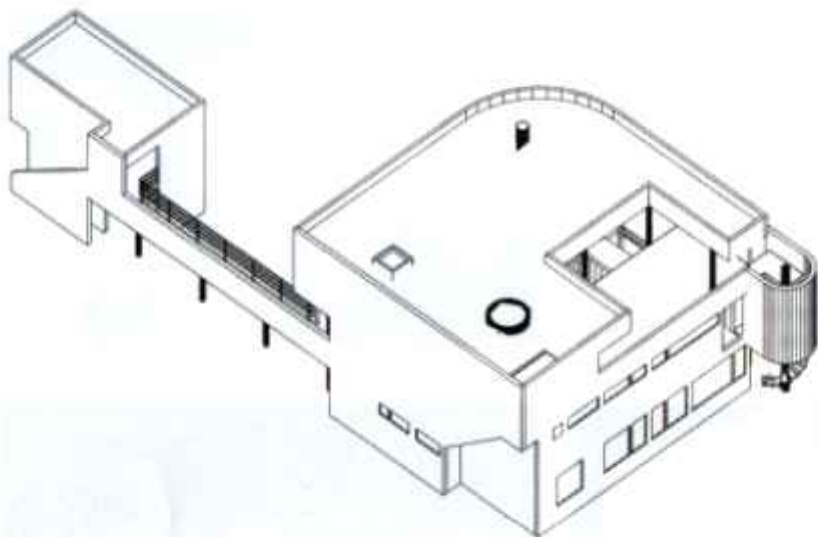
En la Casa Saltzman, el elegante uso del lenguaje racionalista se manifiesta, pues, como una pura fruición. La rotundez del partido, dos volúmenes netos separados entre sí y unidos por una pasarela y el uso de los pilotes contribuyen a generar aquella apariencia de maqueta purista apoyada sobre el paisaje que constituye uno de los paradigmas de la propuesta. La amplia curvatura circular que reemplaza la arista interior del cubo principal y el volumen cilíndrico saliente de una escalera –que remite vagamente al púlpito interior de la Casa Ozenfant– le bastan a Meier para calificar escultóricamente este volumen. Como es habitual en él, a este procedimiento de



Visualización 3D.

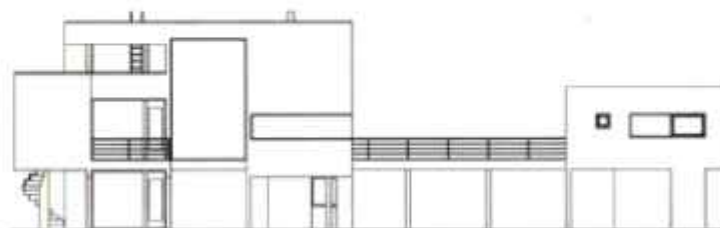


Plantas.



adición lo complementa con marcadas sustracciones que van articulando el volumen. Esto se ve claramente en la terraza, que aparece como una caladura en el volumen, el cual se reconstruye sólo parcialmente con las salientes y entrantes de la marquesina.

Pero es quizá en los aventanamientos donde más se evidencia la fruición del uso del lenguaje. Ventanas "en longueur" ventanas cuadradas de diversos tamaños y grandes ventanales se suceden a lo largo de las superficies de estos volúmenes. Pero ya no hay aquí trazados reguladores, intenciones programáticas ni contenidos conceptuales. Hay simplemente el uso libre y gozoso de los elementos sacralizados del lenguaje racionalista: la arquitectura que nos habla de la arquitectura, el metalenguaje de la operación manierista. Pero la fruición en el uso del lenguaje no debe confundirse con arbitrariedad. Aquí como en la Casa Smith, como en la Casa Douglas y como en las mejores obras de este periodo, la forma y la disposición de las perforaciones en la caja muraria guardan una estricta correspondencia con lo que ocurre en el interior de la casa.



Casa Smith

UBICACIÓN: DARIEN, CONNECTICUT (ESTADOS UNIDOS) / PERÍODO: 1970 - 80

Richard Meier

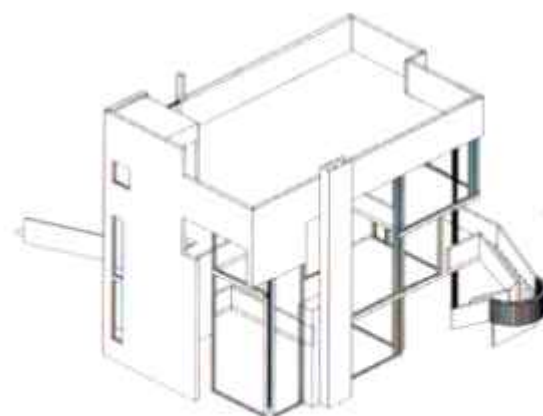
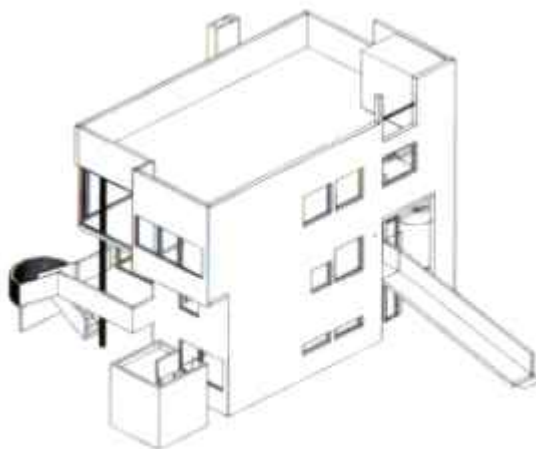


La Casa Smith es una obra emblemática de la primera época del autor. Partiendo –en una operación al estilo del racionalismo corbusierano que algunos críticos han caracterizado de manierista– de un volumen principal cúbico, Meier va tallando su obra a base de operaciones de adición y sustracción.

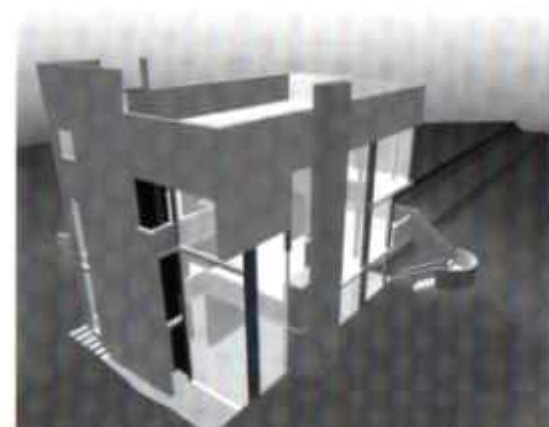
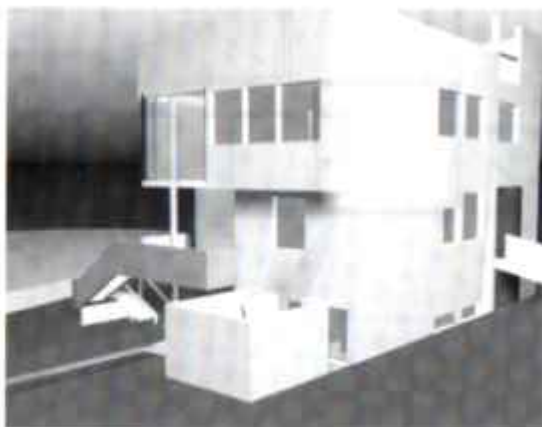
Ubicada la casa sobre una ladera boscosa de Darien (Connecticut), el autor organiza las plantas según un criterio de zonificación característico de sus primeras casas: en una tira rectangular posterior agrupa las zonas de servicio en planta baja y los dormitorios en las plantas superiores, ocupando todo el frente con la secuencia de espacios de estar y recepción.

La tira posterior –que dá a la parte alta de la colina– queda envuelta en una caja opaca con aberturas puntuales dispuestas geométricamente, mientras en las zonas sociales la caja se descompone en un gran frente vidriado y escalonado en sentido lateral que se abre a la pendiente descendente de la ladera. Este escalonamiento se produce por el desfasaje sucesivo de las tres plantas sociales, desfasaje que en el otro sentido provoca la aparición de dobles y triples alturas que contribuyen a la dramatización del espacio interior.

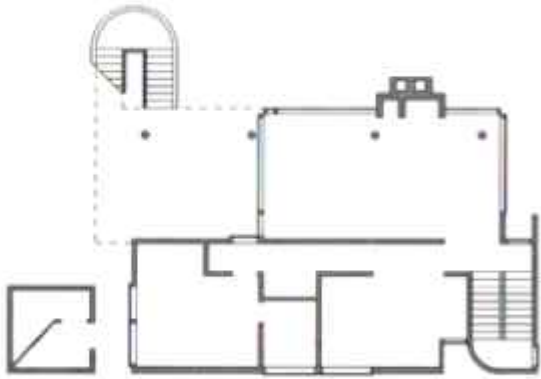
La escalera curva que desciende del primer piso al terreno natural, el pequeño depósito cúbico anexo y la rampa de acceso a la casa, así como la caja del hogar con su conducto, constituyen volúmenes de adición que califican el volumen central, a la vez que lo anclan al terreno.



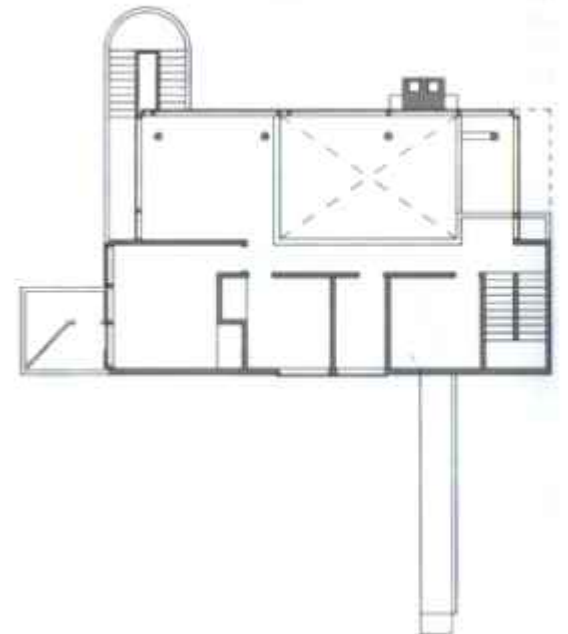
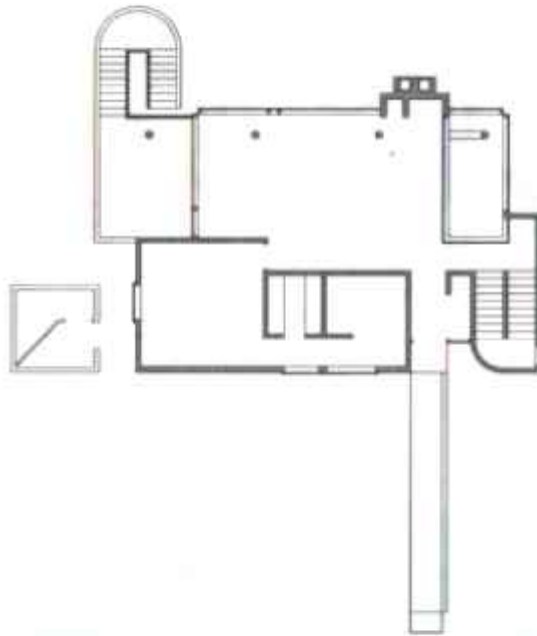
Axonométricas.



Visualización 3D.



Plantas



Museo de Artes Decorativas

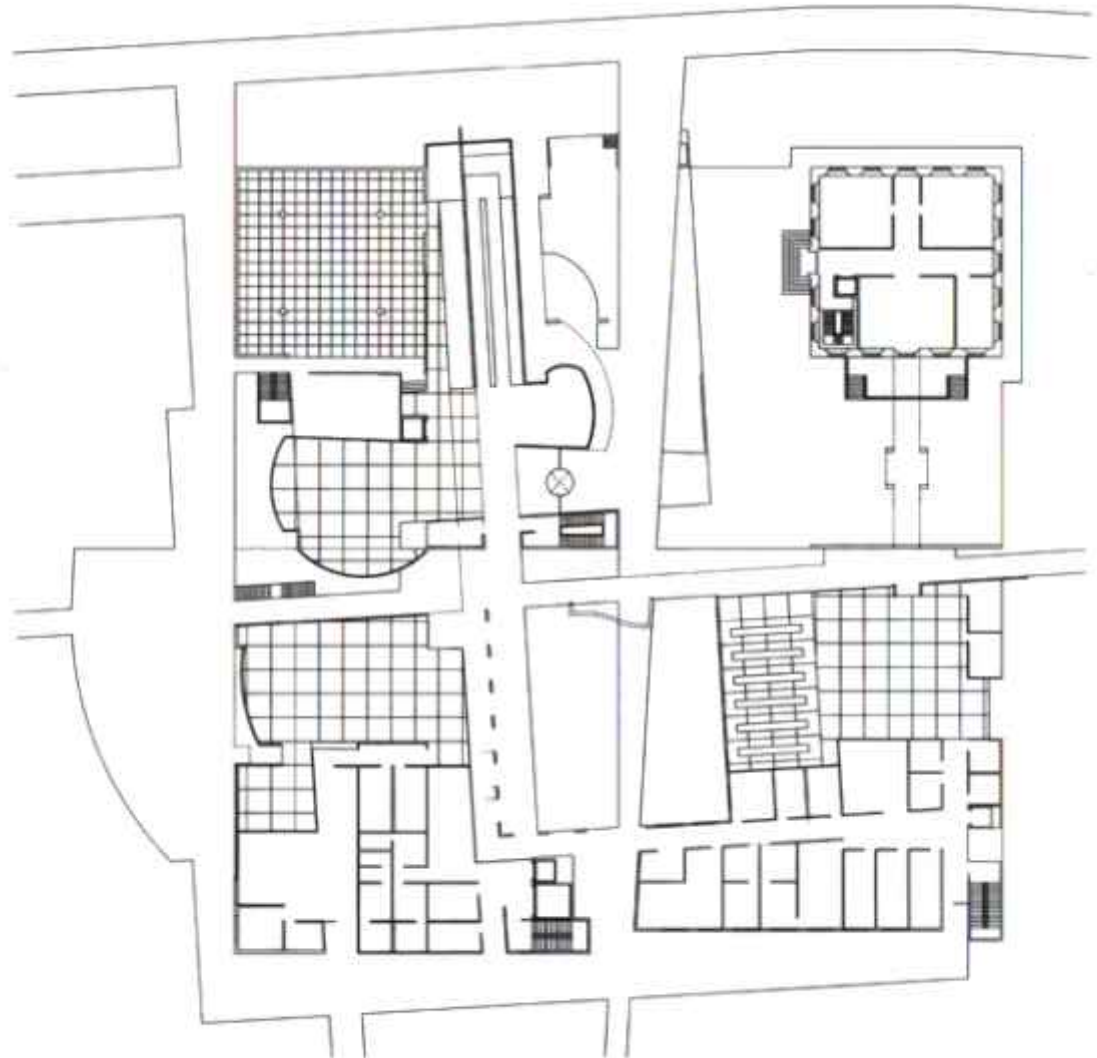
UBICACIÓN: FRANKFURT AM MEIN (ALEMANIA) / PERÍODO: 1970 - 80

Richard Meier

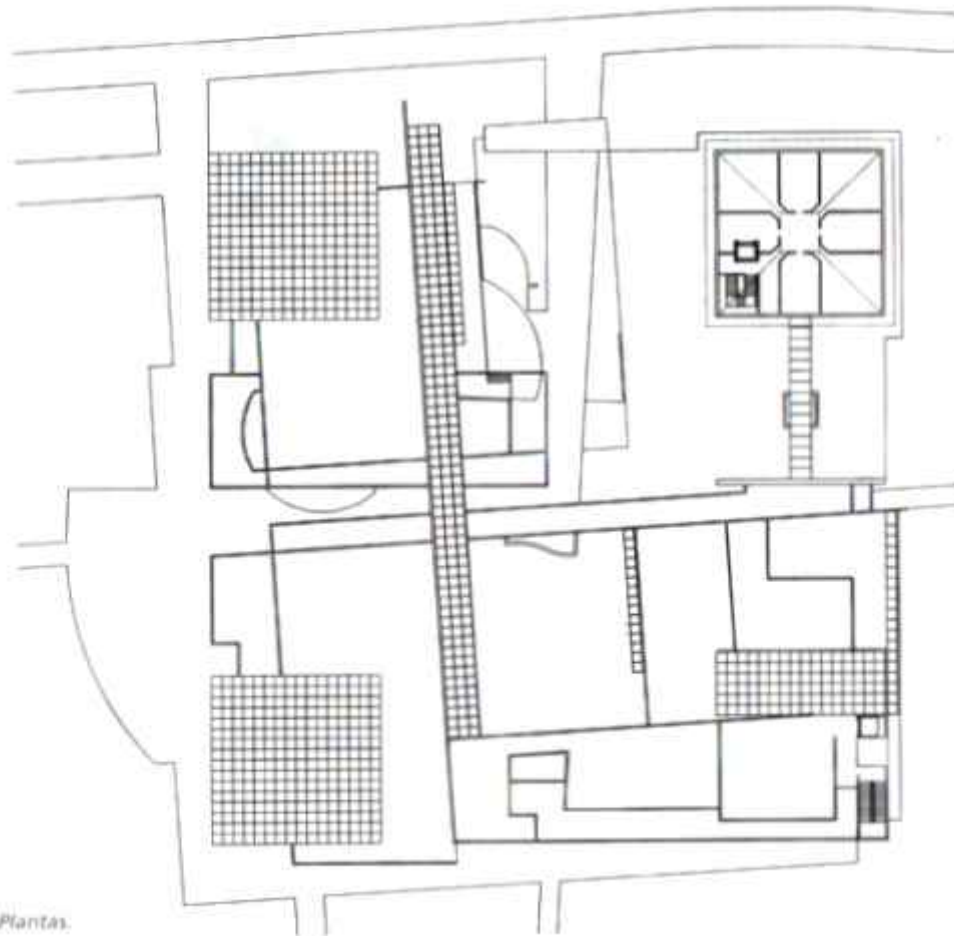


Es ésta una célebre obra de Meier perteneciente al período maduro de su producción. El autor ha madurado ya los elementos integrantes de un lenguaje propio, gestado a partir de las exploraciones lingüísticas en torno del purismo de los años '20, como integrante de The Five Architects. Pone a prueba este lenguaje ensayado en aquellos años, principalmente en viviendas unifamiliares en la escala de edificios de carácter institucional.

Las características del entorno físico –marcado por las directrices dominantes del río, la plaza y las avenidas– en el cual se implantó el edificio le daban a Meier dos direcciones giradas entre sí. Trabajando con esas dos direcciones, el autor logra una peculiar articulación en las plantas que las asemeja sorprendentemente a composiciones cubistas. Más allá de esta particularidad bidimensional, la aludida maduración del lenguaje del autor se manifiesta en una sorprendente espacialidad, resaltada magníficamente por las pasarelas caladas que rodean las salas de exposición e introducen una feliz continuidad entre los puros volúmenes del conjunto.



Planta.



Casa Grotta

UBICACIÓN: NEW JERSEY (ESTADOS UNIDOS) / PERÍODO: 1980 - 90

La Casa Grotta constituye una obra curiosa dentro de la producción de Meier, en la medida en que rompe el esquema clásico de las viviendas del autor –ejemplificado en obras como la casa Smith, la Douglas ó la Chamber– basado en un volumen cúbico principal cualificado mediante episodios de adición y sustracción.

Acá se trata, por el contrario, de un planteo fuertemente articulado en el que no se puede reconocer un volumen puro generador del planteo. La casa se compone de un cuerpo central organizado en U alrededor de un patio interior, lo cual recuerda vagamente una tipología claustral. Pero esta tipología queda enseguida desmentida tanto por el espesor del sector principal de la U, como por el cilindro de doble altura que aparece intersectando la unión entre este sector y uno de los laterales.



Richard Meier



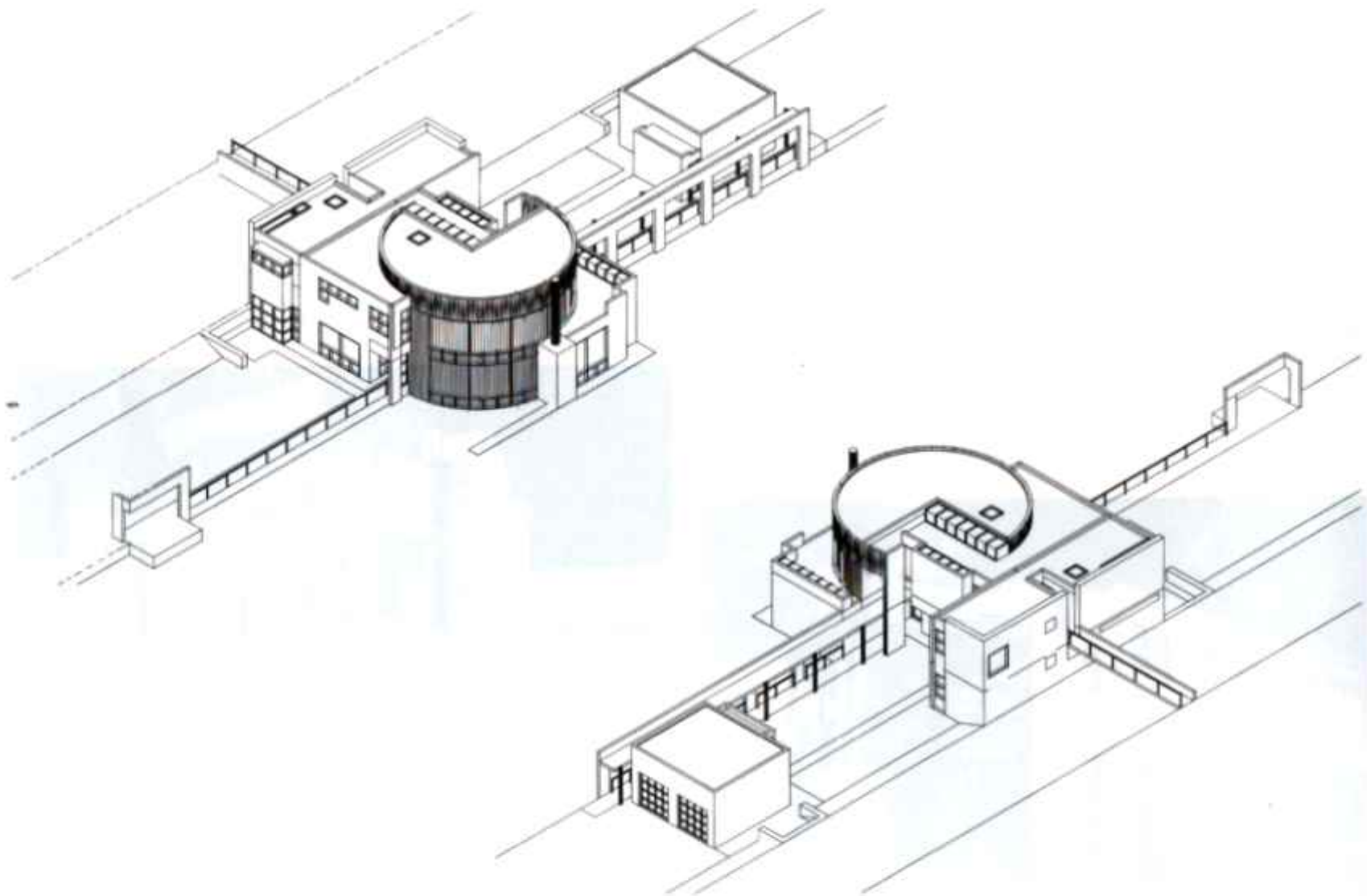
A este planteo, de por sí complejo, se agregan elementos secundarios que introducen una fuerte articulación al conjunto. Por un lado, una galería aporticada que vincula el sector principal de la vivienda con un grupo de dependencias secundarias y, por otro lado, un cerco que se aleja de la casa hacia el otro extremo, rematando en un pórtico de acceso. En conjunto, pareciera en esta obra como si el purismo racionalista propio del lenguaje de Meier se hubiera cruzado con la articulación centrífuga que caracteriza las casas de Richard Neutra.



Visualización 3D.

Richard Meier

Casa Grotta



Axonómicas.

High Museum of Art

UBICACIÓN: ATLANTA (ESTADOS UNIDOS) / PERÍODO: 1980 - 85

Richard Meier

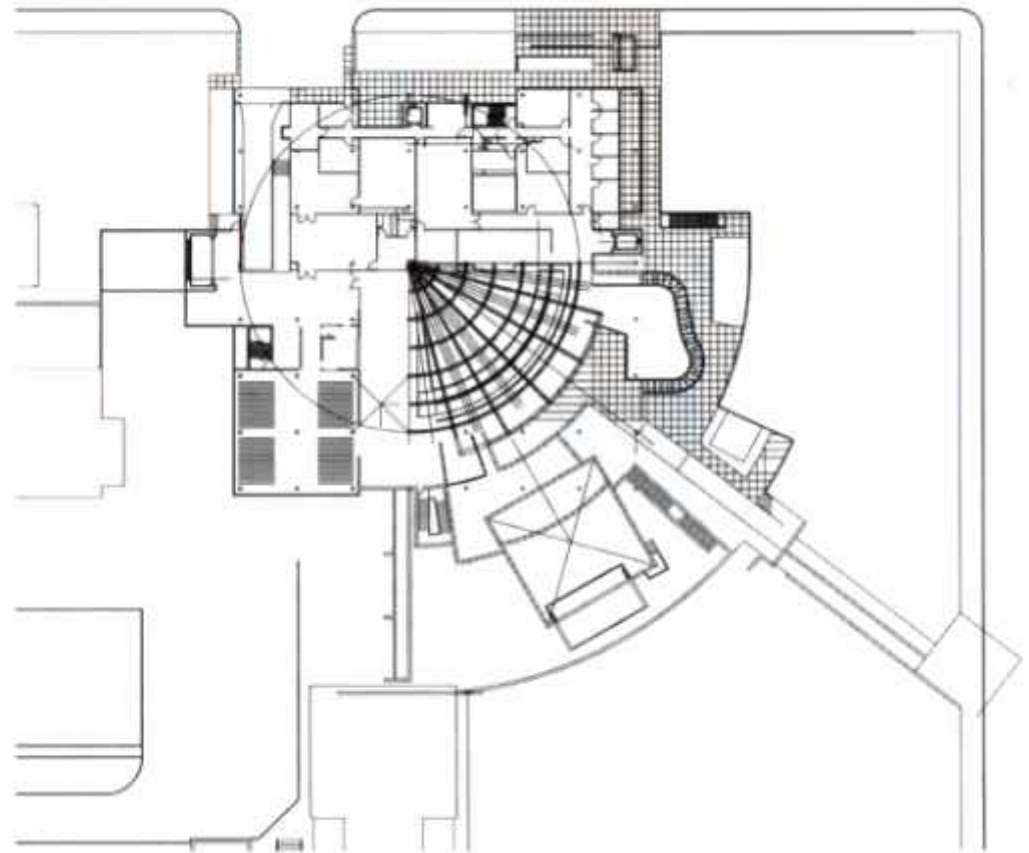


Esta obra es otro de los brillantes ejemplos de la etapa madura de Meier. Partiendo de una búsqueda lingüística sobre la base de los elementos iconográficos del racionalismo europeo de la década del '20, desarrollada en forma conjunta con el resto de los Fives Architects, Meier llega a la decantación de un lenguaje propio que es el que reviste a todas sus obras posteriores con una impronta inconfundible. En el High Museum of Art de Atlanta están presentes todos los elemen-

tos propios de dicho lenguaje: los depurados planos blancos, las amplias rampas, las barandas metálicas que rematan los balcones hacia múltiples alturas que unifican espacialmente el edificio, los esbeltos pilotes tomados de Le Corbusier y los grandes frentes vidriados que proyectan hacia afuera el interior del organismo edilicio. Lo que singulariza a esta obra es el espacio principal, cuyo gran frente curvo se proyecta hacia adelante confiéndole una impronta única.



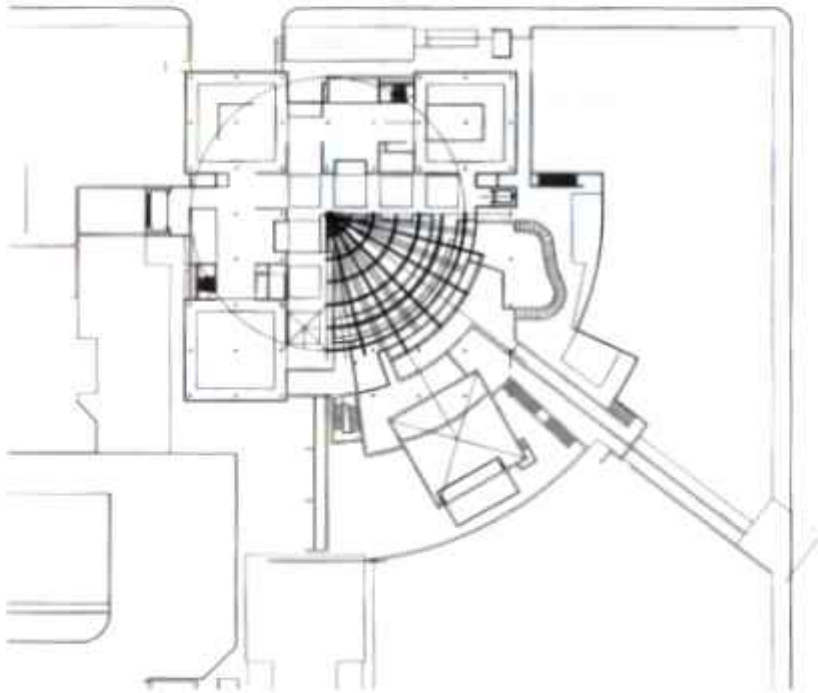
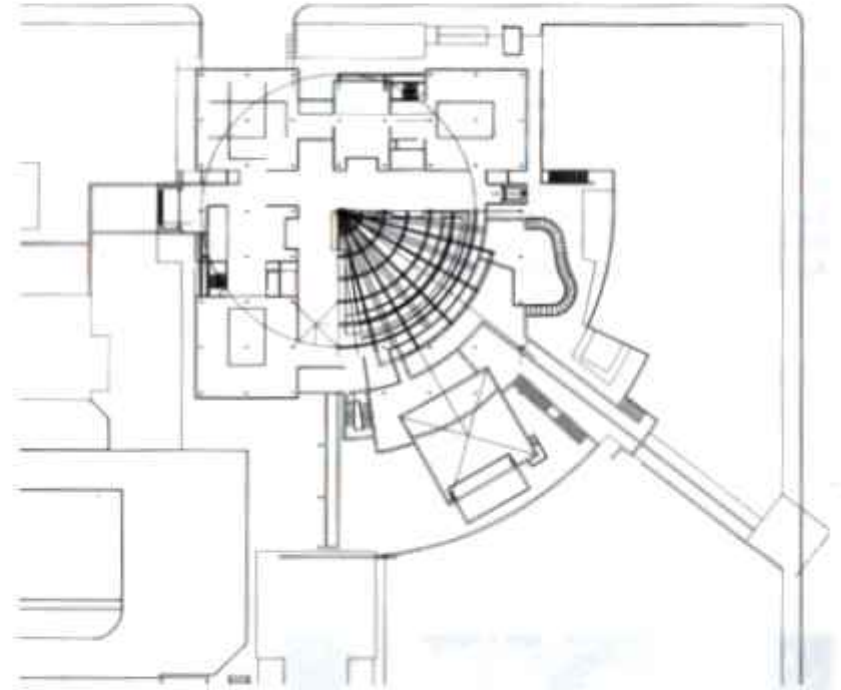
Visualización 3D.



Plantas.

Richard Meier

High Museum of Art



Biografía

Johnson estudió primero Filología en la Harvard University en Cambridge, Massachusetts. De 1930 a 1936 dirigió el departamento de Arquitectura del Museum of Modern Art de Nueva York y en 1932 publicó con Henry-Russell Hitchcock la influyente *"The International Style: Architecture since 1922"*, publicación del mismo nombre que la exposición.

En 1940 comenzó un estudio de arquitectura de tres años con Walter Gropius y Marcel Breuer en Harvard y desde 1942 trabajó allí como arquitecto independiente. En 1946 volvió a hacerse cargo del departamento de Arquitectura del Museum of Modern Art de Nueva York y organizó, en 1947, una exposición dedicada a Mies van der Rohe, con el que mantenía estrechos contactos a raíz de su viaje a Alemania en 1930. Viendo su propia casa, la Glass House de New Canaan, en Connecticut, construida poco después de que Mies van der Rohe construyese la Farnsworth House, resultaba evidente cuál había sido su modelo. En New Canaan se erigieron también la Casa Hodgson (1951) y la Casa Wiley (1953), a las que siguió la lograda construcción del patio de esculturas del Museum of Modern Art de Nueva York.

Durante la colaboración con Mies van der Rohe en la construcción del Seagram Building, Johnson abandonó la seriedad funcional y pasó a un con-

Philips Johnson

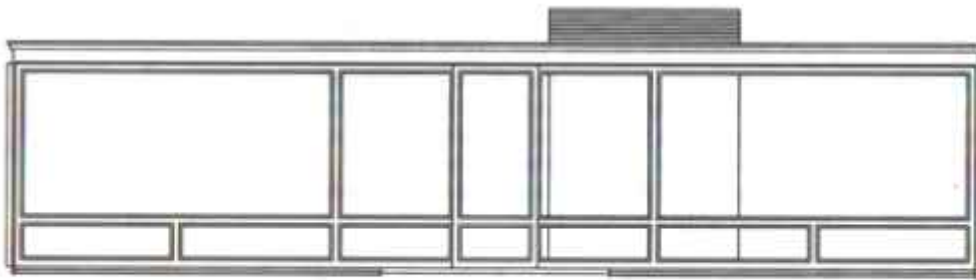
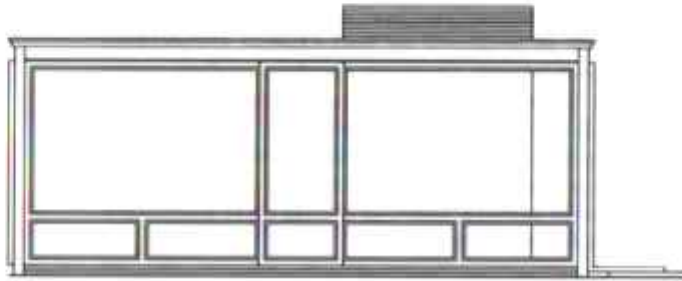
CLEVELAND, OHIO, ESTADOS UNIDOS (1906)



formado manierista-caprichoso. En la nave principal de la Sinagoga de Port Chester (1954-1956) empleó bóveda de yeso y aberturas policromadas para las ventanas, y en la galería de arte Sheldon de la Universidad de Nebraska (1963), series simétricas de arcos de medio punto. Bloques cerrados y pesados caracterizaron sus edificios de los años sesenta, como es el caso de la Kunsthalle de Bielefeld (1968).

Luego siguieron el IDS Center de Minneapolis (1973), el Pennzoil Place de Houston (1970-1976) y el impresionante American Telephone and Telegraph Building de Nueva York (1978-1982) —con entrada en arco y frontón abierto— o el Pittsburgh Plate Glass Building, con elementos que recuerdan al neogótico, todos ellos rascacielos acristalados con detalles arquitectónicos que trocan la fachada de unos edificios comerciales de interior completamente estandarizado.

En edificios públicos, como la Biblioteca Municipal de Miami, Johnson echó mano de atrios y otros elementos arquitectónicos romanos, con el fin de dar personalidad propia a construcciones eminentemente funcionales.

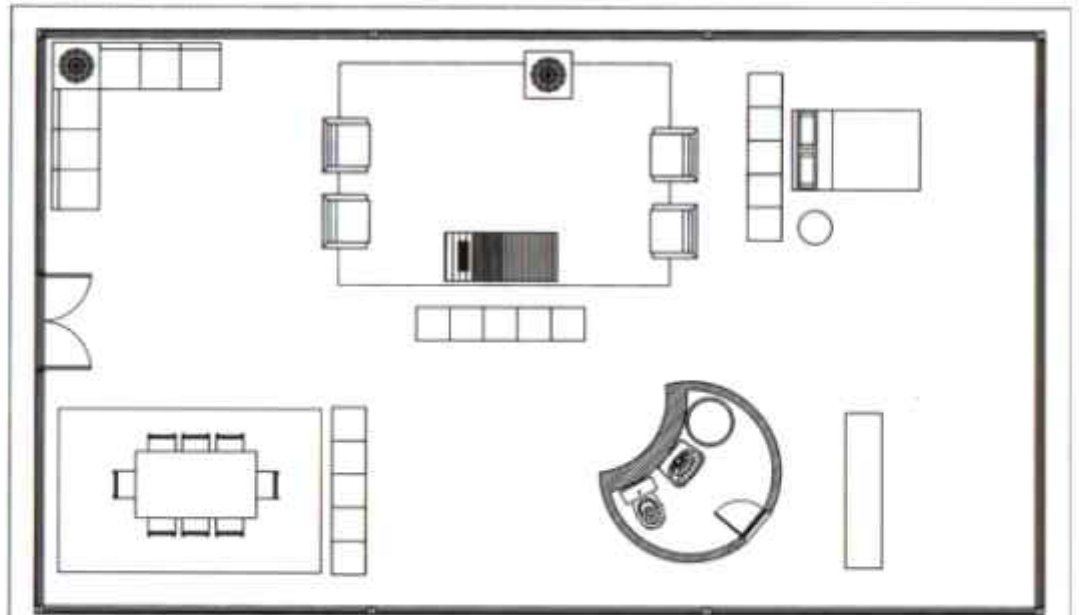


Fachadas.

Esta obra pertenece al periodo de mayor identificación del autor con su maestro y modelo, Mies van der Rohe. Johnson parece querer tensar al máximo las propuestas minimalistas de Mies, llevándolas a su encarnación extrema.

En ese sentido, este prisma rodeado totalmente de vidrio, puede verse como la exacerbación del célebre proyecto de la casa Fifty by Fifty de Mies van der Rohe.

La Glass House lleva dicha propuesta a su síntesis extrema, resolviendo los distintos ambientes y funciones de la vivienda como distintos sectores de equipamiento dentro de un único espacio, solo ritmado por la presencia del volumen del hogar y el cubículo en forma de medialuna del baño.



Plantas.

Casa Clericó

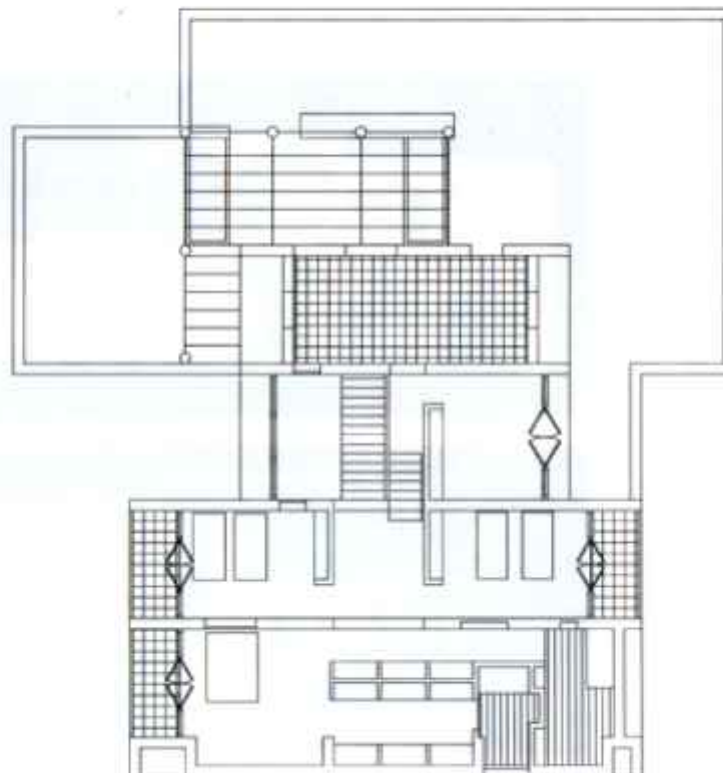
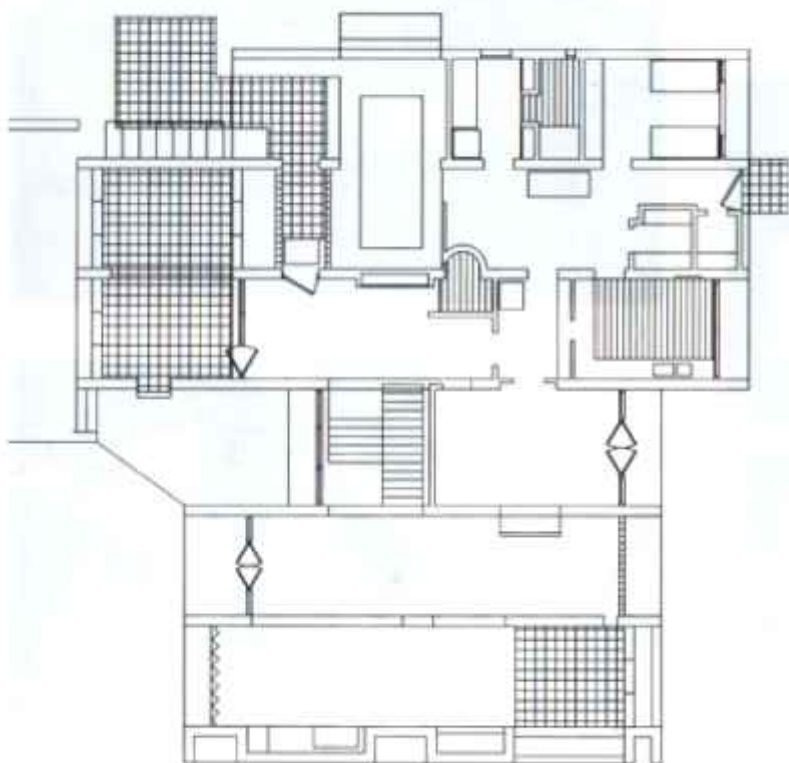
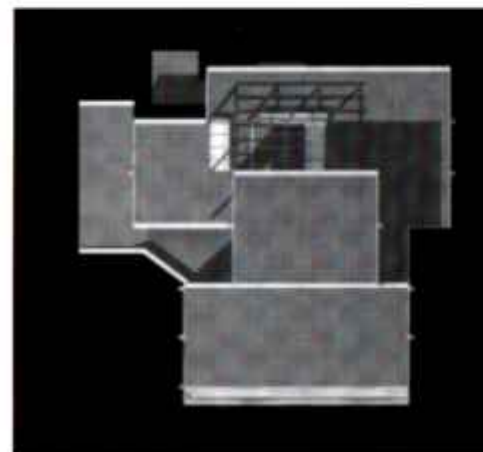
UBICACIÓN: EL GALPON, SALTA (ARGENTINA) / PERÍODO: 1950 - 60

Es ésta una obra en la cual el autor decidió experimentar el sistema constructivo de bóvedas bajas de ladrillo utilizado por Le Corbusier primero en la Maison de Week-End y les Maisons Jaoul, para luego retomarla magistralmente en la Ville Sarabhai, en la India.

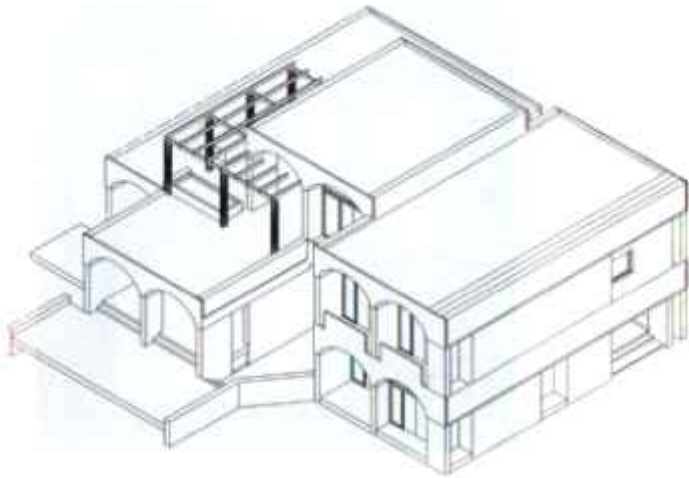
No es casual que Sacriste haya decidido hacer una traducción local de esta faceta de Le Corbusier. El maestro argentino siempre se caracterizó por buscar una suerte de humanización de los dogmas puristas del racionalismo europeo, así como por lograr una suerte de acento particularizado en el lenguaje indiferenciado del International Style. Parece lógico entonces que, a la hora de optar

por la elección de un modelo, haya tomado esta propuesta constructiva claramente entroncada con ciertas tradiciones constructivas mediterráneas y que, en el contexto de la producción de Le Corbusier, aparecen como las expresiones más "carnales", más tectónicas y más alejadas del purismo abstracto que constituyera su faceta más visible. La traducción llevada a cabo en esta obra resulta por otra parte impecable, sacando un buen partido del orden impuesto por el sistema constructivo en cuanto a luces entre bóvedas y muros portantes laterales, para resolver los ambientes de la casa.

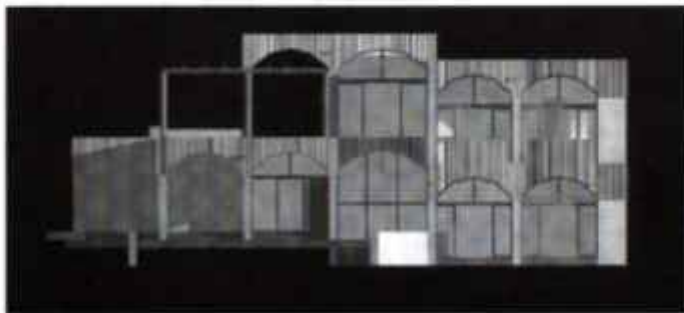
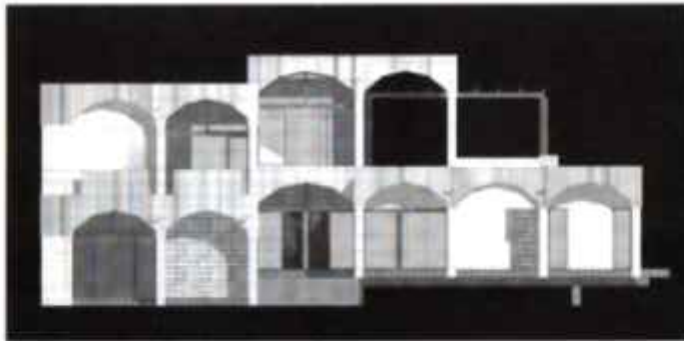
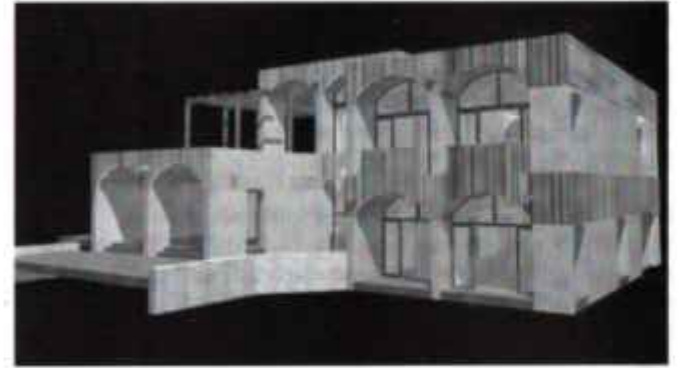
Eduardo Sacriste



Plantas.



Axonométrica.



Fachadas.



Visualización 3D.

Biografía

Clorindo Testa

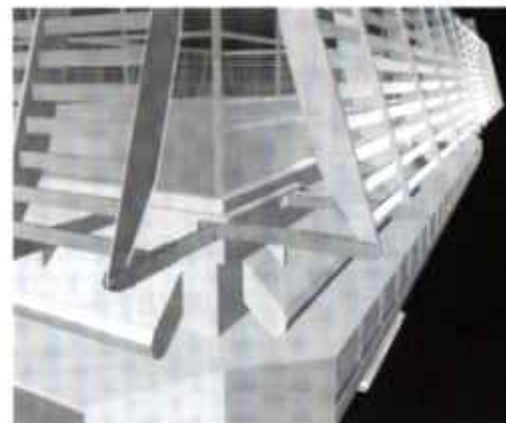
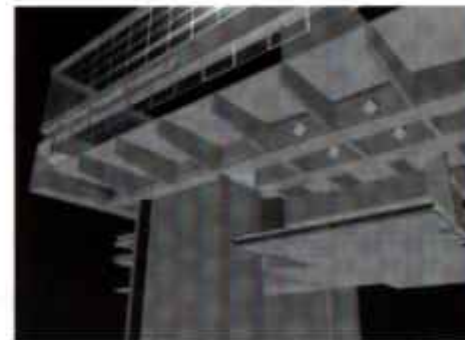
NÁPOLES, ITALIA (1923)



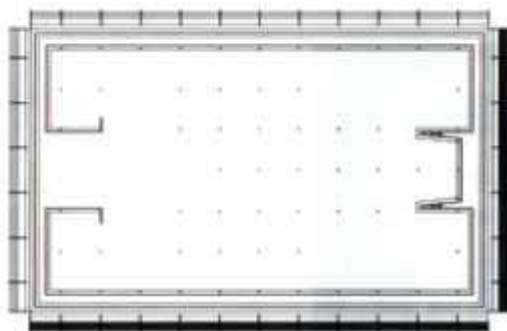
Nació en la ciudad de Nápoles en 1923 pero vivió en la Argentina desde los tres meses de edad. Inició sus estudios terciarios en la carrera de ingeniería civil, pero pronto se cambió a la Facultad de Arquitectura. En 1947 obtuvo su título de arquitecto.

En 1948 viajó a Europa con una beca para pasar tres meses en Italia pero se quedó dos años recorriendo, además, España y Francia. En 1952 inauguró su primera exposición de pintura, iniciando una descollante trayectoria como artista plástico que reconoce entre otros hitos la obtención del Premio Internacional Di Tella en 1961 y del Premio de la Bienal Latinoamericana Kaiser en 1965.

Como arquitecto es el autor de una producción que figura entre los aportes más profundos y originales de la arquitectura latinoamericana contemporánea. Ha ganado entre otros concursos el del Centro Cívico de la Pampa (con F. Rossi y A. Gaido), el de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, (con Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga) y el del Banco de Londres (con Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini). Su obra ha recibido numerosas distinciones y ha sido objeto de ensayos por parte de importantes críticos extranjeros y nacionales, como Kenneth Frampton y Jorge Glusberg.



Biblioteca Nacional, visualización 3D.

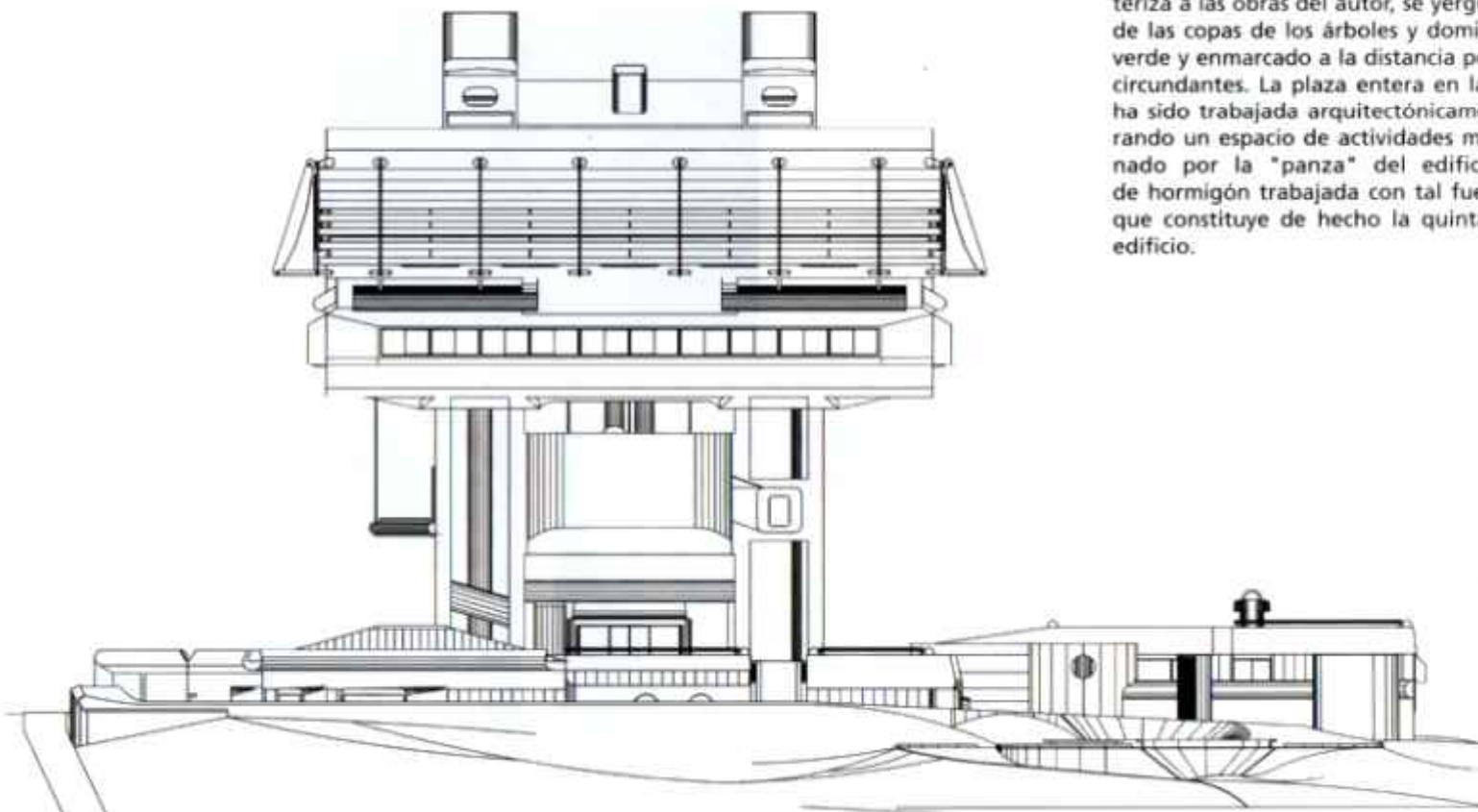


Planta.

Esta obra emblemática de Testa –asociado en esta oportunidad con los arquitectos F. Bullrich y A. Cazzaniga– se ha convertido en más de un aspecto en uno de los hitos de la arquitectura contemporánea en nuestro medio. Contruida a partir del proyecto ganador del concurso a comienzos de la década del '60, se terminó recién de construir a comienzos de la década del '90, luego de un proceso tortuoso que suele caracterizar el devenir de las obras públicas en nuestro país.

Dos conceptos caracterizan la singularidad de esta obra. El primero radica en la idea de fuerza del partido, consistente en levantar por encima del terreno las salas de lectura, enterrando a su vez los depósitos de libros. De este modo se genera una suerte de "mesa monumental" por debajo de la cual fluye la continuidad del parque existente, cualificado por un conjunto de formas escultóricas.

El segundo concepto –de algún modo consecuencia del primero– radica en la fuerza y monumentalidad con que el edificio se implanta en el entorno de parques preexistentes. La masa edilicia, trabajada con la fuerte plasticidad que caracteriza a las obras del autor, se yergue por encima de las copas de los árboles y domina el entorno verde y enmarcado a la distancia por los edificios circundantes. La plaza entera en la cual se posa ha sido trabajada arquitectónicamente, configurando un espacio de actividades múltiples dominado por la "panza" del edificio, esa masa de hormigón trabajada con tal fuerza y sutileza que constituye de hecho la quinta fachada del edificio.



Fachada.

Vivienda Unifamiliar

UBICACIÓN: OSTENDE, BUENOS AIRES (ARGENTINA) / PERÍODO: 1980 - 90

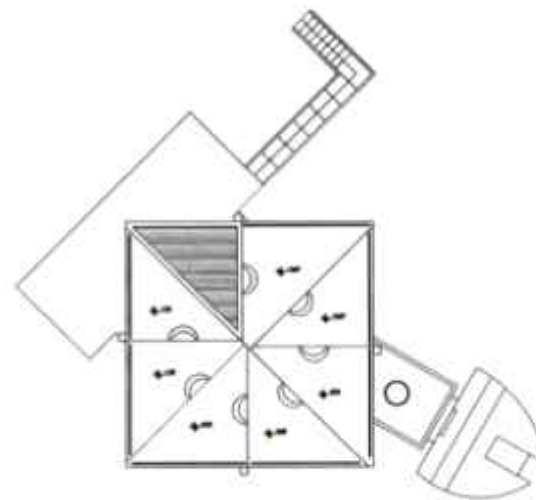
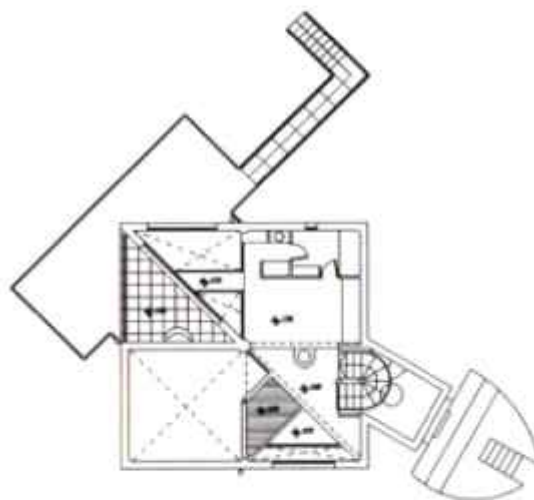
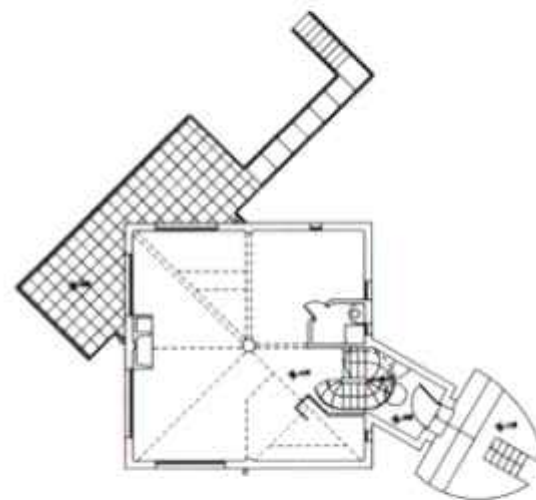
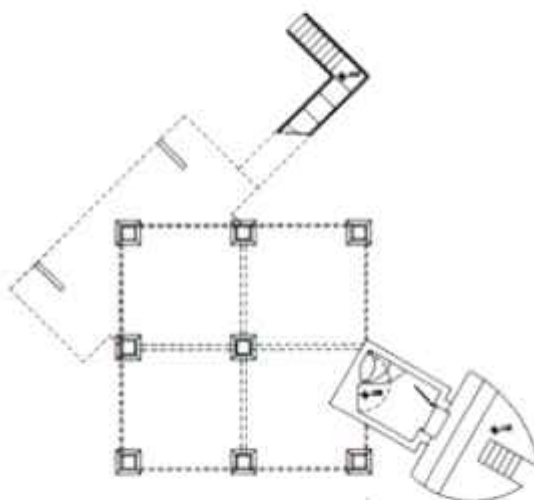
Clorindo Testa



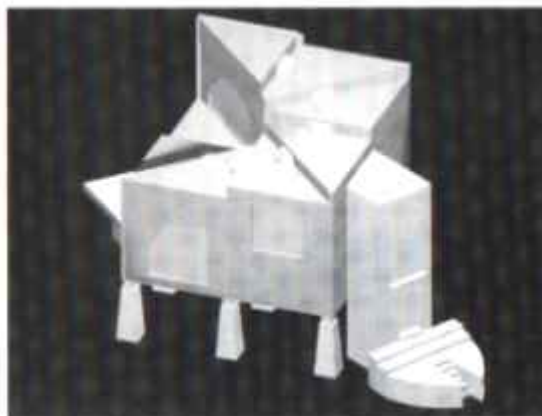
Es ésta una obra que –más allá de su planteo organizativo y/o espacial– constituye claramente un ejemplo polémico de ciertas convicciones firmes del autor, así como de su negativa a hacer concesiones de ningún tipo hacia las actitudes convencionales.

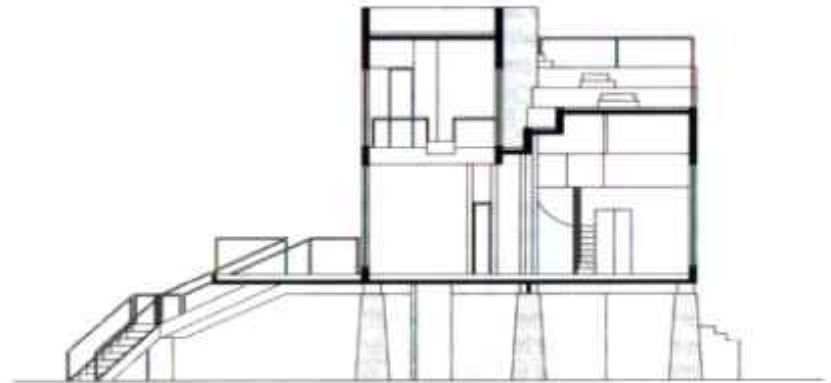
Testa esquivo desde el principio cualquier intento de generar una casa "integrada al paisaje" en un sentido mimético; rehuye asimismo del recurso de esa arquitectura de ladrillo a la vista y techados rojos, característica del imaginario turístico y arquitectónico de la zona. Él ha planteado en una oportunidad que los techados en pendiente tienen sentido en climas lluviosos y de nieve, mientras que en la costa bonaerense se justifica en cambio una arquitectura cubierta con terrazas transitables que permitan tomar el sol y servir de mirador hacia el paisaje.

- La casa está emplazada sobre los médanos, destacándose crudamente como un volumen cúbico erguido sobre patas cónicas de hormigón, al cual se adiciona un volumen lateral accesorio y una terraza-balcón con acceso desde la playa. El volumen principal está rematado significativamente por una suerte de gigantesca escalera cuyos peldaños están constituidos por gajos que surgen de dividir el cuadrado de la planta en ocho triángulos, constituyendo así un recorrido en espiral para gozar del mar y de los bosques.

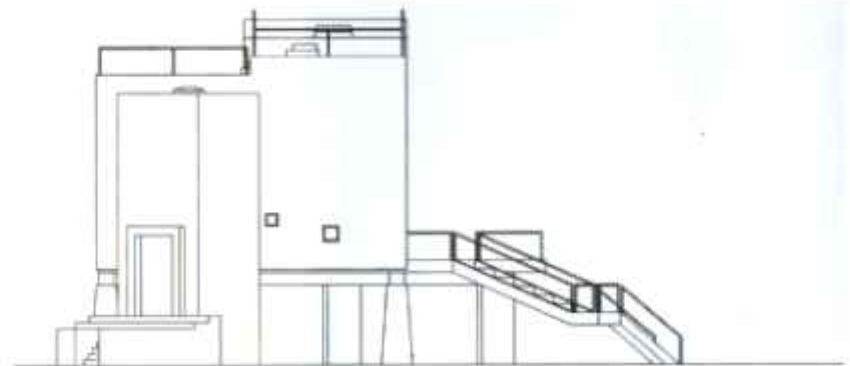
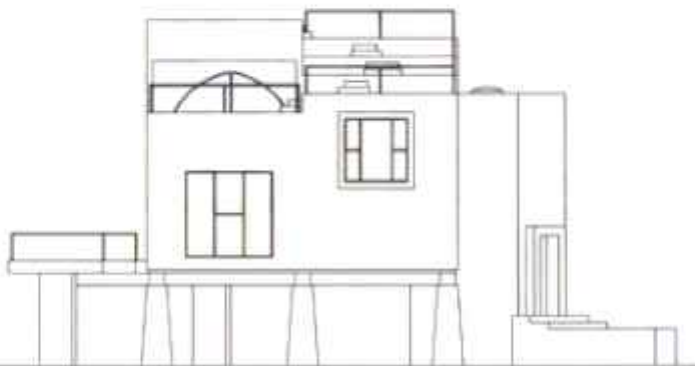
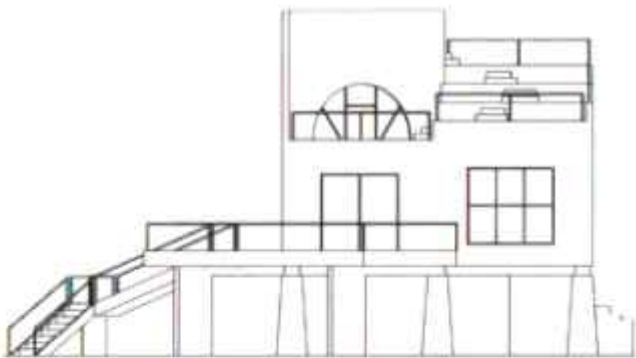


Plantas.





Corte.



Biografía

Michael Graves

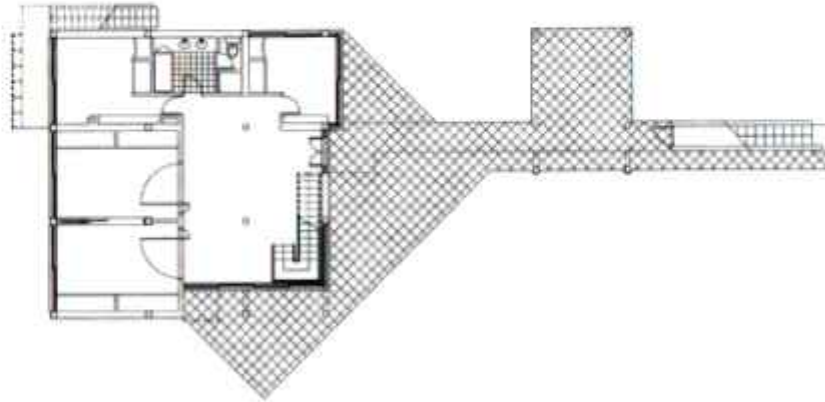
INDIANAPOLIS, INDIANA, ESTADOS UNIDOS (1934)



Graves comenzó sus estudios en la University of Cincinnati, Ohio, combinándolos con el trabajo práctico en Carl A. Strauss and Associates. En 1959 terminó su formación en la Harvard University en Cambridge, Massachusetts. Después trabajó con el diseñador y arquitecto George Nelson. Becado por la American Academy, pasó dos años en Roma. Tras el regreso a su país fue docente en la Princeton University, New Jersey, en la que es profesor de arquitectura desde 1972.

Graves abrió su propio estudio en 1964, y tres años después construyó la Hanselmann House en Fort Wayne, Indiana. Se hizo conocido por su exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1969, hecha conjuntamente con Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk

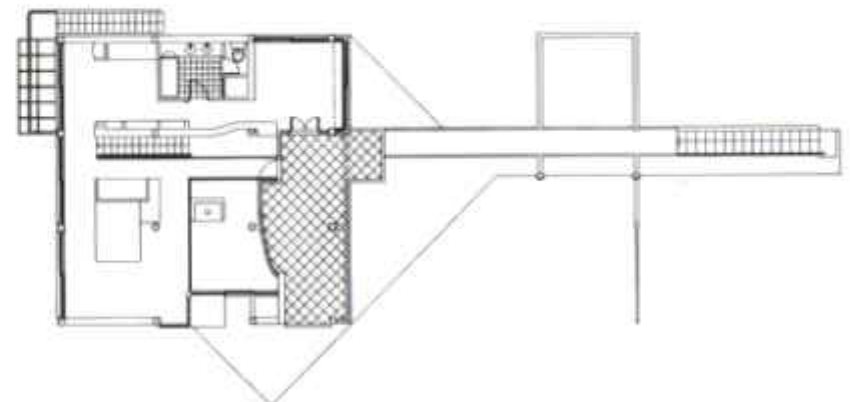
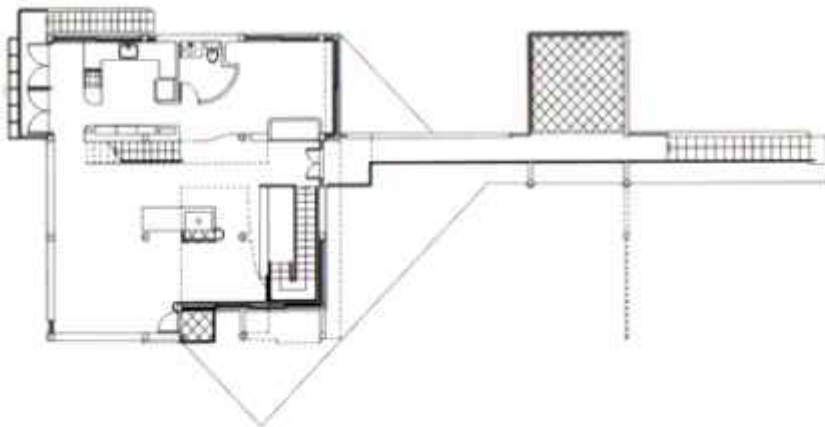
y Richard Meier, y también por la publicación *The Five Architects*. Graves se distanció pronto del rígido neomodernismo de ese grupo, proyectando casas de gran variedad con timpanos destacados, muros rústicos y abstractos motivos columnados. A esta fase de su creación pertenecen la Kalko House en Green Brook, New Jersey (1978), las salas de presentación de la empresa Sunar, construidas entre 1979 y 1987, y el Public Services Building en Portland, Oregon (1980-1982), adjudicado por concurso público, un edificio alto de forma cúbica sobre una base columnada cuadrangular, en sucesión regular. Merecen también mención la San Juan Capistrano Library, concluida en 1983 al sur de California, y la torre de administración de la Human Corporation en Louisville, Kentucky (1982-1986).



Esta obra pertenece al periodo en el cual el autor formaba parte del grupo de los The Five Architects, y se diferencia, por consiguiente, rotundamente de sus obras posteriores, caracterizadas por planteos espaciales y culturales claramente diferentes. En esta vivienda unifamiliar se lee claramente la preocupación común al grupo de trabajar "en el interior" del lenguaje racionalista de los años '20 y '30, tensándolo al máximo en pos de una experimentación consciente.

El núcleo de la casa está configurado por la superposición de tres plantas inscritas en un volumen de base cuadrada: la inferior contiene las habitaciones secundarias; la del medio, las zonas de estar y la superior, los dormitorios principales, que atraviesan balconando la doble altura sobre el estar para expandirse en una gran terraza.

Pero la ortodoxia purista de este planteo está tensada por dos elementos complementarios: un gran plano de solado que abraza la planta en forma diagonal y un largo puente que se aleja de la casa y remata en una escalera, permitiendo así la vinculación directa y externa entre el terreno y el "piano nobile" del primer piso.



Biografía

Después de sus estudios de arquitectura en Florencia y Milán, Piano ejerció la docencia de 1965 a 1968 en el Politécnico de Milán.

En la empresa de construcciones paterna, en Génova, tuvo la oportunidad de experimentar con proyectos y materiales, como cubiertas ligeras de plástico, los que empleó después en el pabellón de la industria italiana de la Expo de Osaka, en 1970. Hay que resaltar también los ensayos de Piano con edificios "adaptables", como son la casa de Garrone, junto a Alessandria (1969), construida y modificada por el propietario mismo.

Mediante la enseñanza en el Politécnico y en la Architectural Association School de Londres, Piano entabló estrecho contacto con Richard Rogers. Algunos trabajos comunes quedarán sólo en proyectos, hasta que Piano y Rogers ganaron el concurso, en 1971, para la construcción del Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (1971-1977) de París. A partir de ahí, y en ese mismo año, abrieron en París un estudio conjunto que mantuvieron hasta 1977.

Renzo Piano

ITALIA (1937)



El edificio de negocios B&B-Italia en Novedrate, cerca de Como, terminado en 1973 –consistente en una caja pendiendo de una estructura portadora, con los tubos de abastecimiento hacia afuera y pintados de colores– puede considerarse el precursor del Centre Pompidou.

En 1977, Piano abrió un estudio en Génova con el ingeniero Peter Rice. De allí salieron trabajos como la "Habitación-Laboratorio" en Otranto (1979) para la renovación de la ciudad, una urbanización en Corciano, al lado de Perugia (1978-1982), así como el Museo de la Menil Collection en Houston, Texas (1981-1986). Un pabellón de deportes en Rávena (1986), un estadio en Bari (1987-1990) y el Synchroton de Grenoble (1987) se cuentan entre los últimos trabajos de Piano.

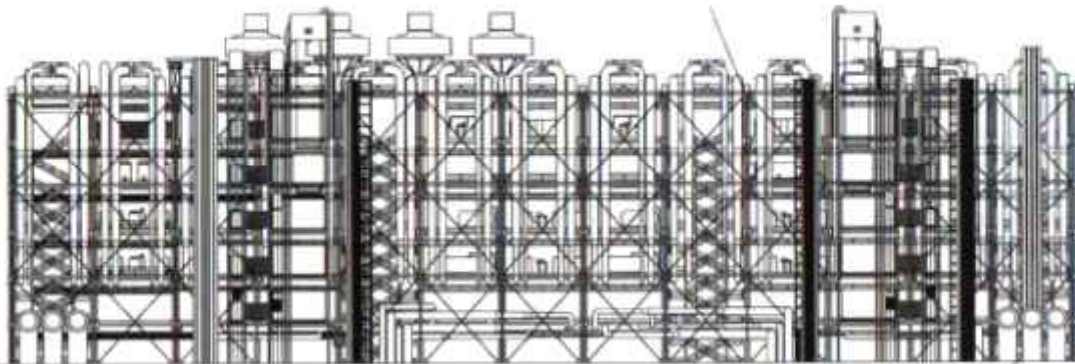
UBICACIÓN: PARÍS (FRANCIA) / PERIODO: 1970 - 80

Es necesario, para entender el sentido integral del Centro Pompidou, hacerlo objeto de una doble lectura: en primer lugar, como manifiesto significativo en el contexto del debate arquitectónico de las últimas décadas del siglo XX y, en segundo lugar, desde el punto de vista de la concepción de museo que este edificio propone.

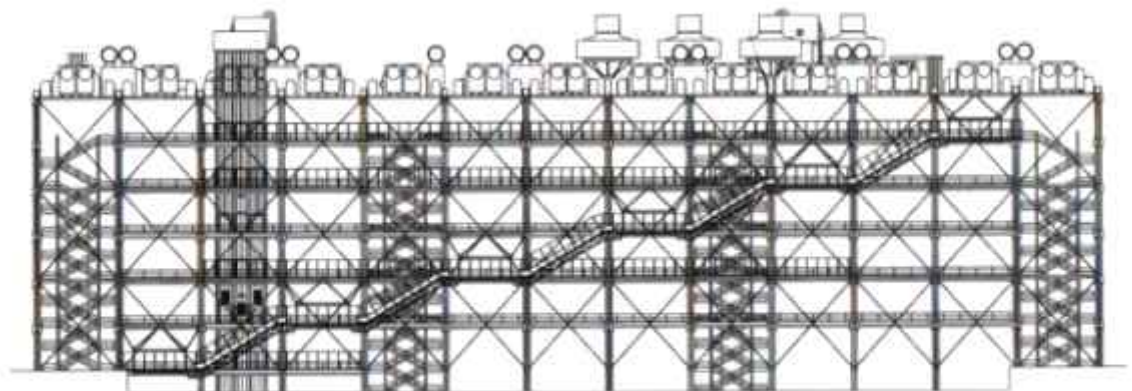
En el primer sentido aludido es necesario destacar que la década del 70 es el escenario en el cual comienzan a manifestarse en todo el mundo las diversas posturas historicistas y posmodernas que

tendían a la actitud crítica y relativizadora de la arquitectura surgida del movimiento moderno. En abierto contraste con este panorama, la propuesta de Piano y Rogers retoma de lleno la propuesta de una arquitectura apoyada en las innovaciones tecnológicas (uno de los *leitmotiv* de la modernidad). Al mismo tiempo, los recursos tecnológicos son deliberadamente jugados como el tema plástico por excelencia del organismo edificio, en una actitud deliberadamente expresionista, que se emparenta explícitamente con las utopías de la década anterior. En este sentido el "High Tech" –nombre con el cual se conoció a esta actitud– es el heredero tanto de la "arquitectura de sistemas" como de las utopías de "Archigram".

La segunda lectura se refiere a la concepción del museo como un gran container vacío, moldeable según las necesidades de cada evento, y rodeado por una envoltura tecnológica compuesta por los sistemas técnicos que sirven a ese gran espacio: la piel de vidrio con sus vigorosas estructuras metálicas de soporte, los conductos y equipos de acondicionamiento de aire y las escaleras mecánicas que conectan los diversos niveles del edificio.



Fachadas.



Biografía

James Stirling

GLASGOW, ESCOCIA (1926)



Stirling estudió arquitectura de 1945 a 1950 en la Universidad de Liverpool. Después asistió hasta 1952 a la School of Town Planning and Regional Research de Londres, donde trabajó desde 1953 a 1956 como asistente de Lyons, Israel and Ellis. Allí se encontró también con James Gowan, con quien abrió un estudio en 1956 e hizo los planos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-1963). Al principio de los años sesenta fue docente invitado en la Yale University. Después de 1963 llevó él solo su estudio.

La Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge (1964-1967), la residencia de estudiantes de la Universidad St. Andrews (1964-1968), edificadas paralelamente, el proyecto de la sede de Dorman Long en Middlesborough (1965), el Queen's College de Oxford (1966-1971) agrupado en torno a un patio hexagonal; el Runcorn New Town (1967-1976), un complejo de viviendas bastante inhóspito, así como el centro de formación de la empresa Olivetti en Haslemere (1969-1972), un edificio de dos alas con componentes sintéticos de color pastel reforzados con fibra de vidrio, unidos por un pasadizo acristalado, fueron algunas de sus obras importantes de los años que siguieron.

En 1971, Stirling incluyó en su oficina como socio a Michael Wilford. Ambos erigieron la sede central de la firma Olivetti en Milton Keynes. Para las viviendas sociales de Southgate (1972-1977) Stirling construyó, puestos uno al lado del otro, contenedores-vivienda recubiertos de fibra sintética y con ventanas de ojo de buey. Por motivos presupuestarios, los tubos de la calefacción a distancia, apoyados en andamios metálicos, quedaron a la vista a la altura del tejado.

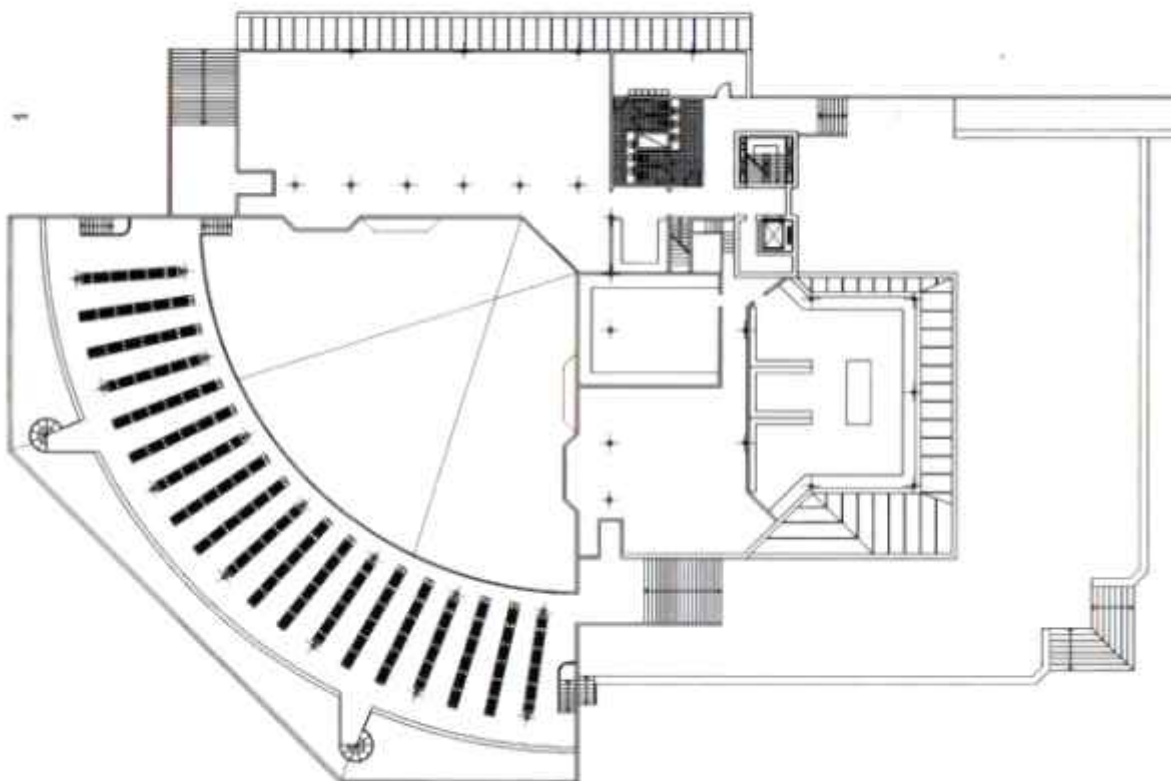
La ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart y del anexo correspondiente al Kammertheater der Württembergischen Staatstheater (1977-1984) pasó a ser una de los edificios culturales más audaces de Alemania. El nuevo edificio del Fogg Art Museum de Cambridge, en Massachusetts (1979-1985), no participó de este éxito.

Tras diez años de pausa, en los que muchos de sus colegas británicos trabajaron exclusivamente en el extranjero, se le encargó la ampliación de la Tate Gallery de Londres (1980-1985).

La Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge (1964-1967) se trata de un edificio en forma de "L" en cuyo interior se sitúa un espacio único cubierto por un impresionante toldo de vidrio. La masa del conjunto es un juego de piezas articuladas que apoyan en un basamento y que se elevan en un constante diálogo entre la rectitud vertical y el perfil escalonado. Los dos brazos de la "L" se van estrechando en grosor a medida que se elevan. Dos torres gemelas albergan el ascensor, la escalera y los conductos verticales, además

de señalar la entrada principal como grandes pilotes. Sólo dos materiales definen la personalidad del edificio: el ladrillo de los muros ciegos y el vidrio de las extensas pieles transparentes. La referencia a los invernaderos decimonónicos cubre ese cuadrante de panóptico que es la sala de lectura de la biblioteca.

Su doble capa de vidrio y la visión de los extractores de aire son un antecedente indiscutible del expresionismo de la alta tecnología.



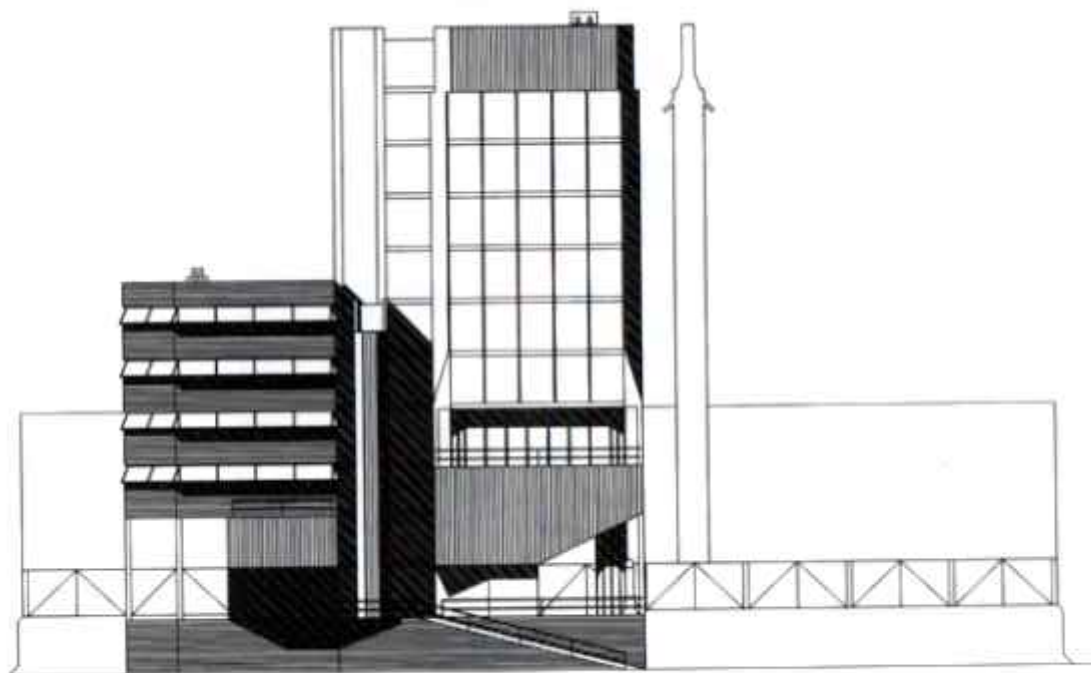
Escuela de Ingeniería

UBICACIÓN: LEICESTER (GRAN BRETAÑA) / PERÍODO: 1960 - 70

Es ésta una obra que ejerció una significativa influencia en el contexto de la cultura arquitectónica de los años '60. Ello se debe a que la propuesta del autor consistía en una saludable vuelta al axioma moderno de que la forma sigue a la función. Pero este principio es usado por Stirling como recurso para conferirle a las obras su definición como objeto y su fuerza expresiva. Efectivamente, el autor señala en sus escritos que la arquitectura de su época ha depositado su expresividad un tanto superficialmente en recursos tales como la exhibición estructural o las características de los materiales que constituyen su piel, olvidando algo más primordial como es el axioma de que los edificios –ó, más bien, las distintas parte que los componen– expresen con su forma externa lo que son por dentro.

Esta propuesta, que articula la producción arquitectónica de Stirling durante las décadas del '50 y del '60, alcanza en esta obra un relieve notable. Efectivamente, la identidad de la obra esta dada por la yuxtaposición de volúmenes claramente diferenciados que albergan las diferentes funciones. Es así que junto a la gran nave quasi-industrial de los talleres se yerguen las dos pequeñas torres que albergan los laboratorios y las oficinas –claramente diferenciadas en su forma y su aventanamiento– y debajo de ellas aparecen como flotando los volúmenes de los dos auditorios, que con sus voladizos trapezoidales acusan inequívocamente su función. Todo ello está logrado por el notable talento plástico de Stirling, a partir del manejo virtuoso de dos materiales tradicionales del acervo constructivo inglés: la mampostería de ladrillos y el vidrio.

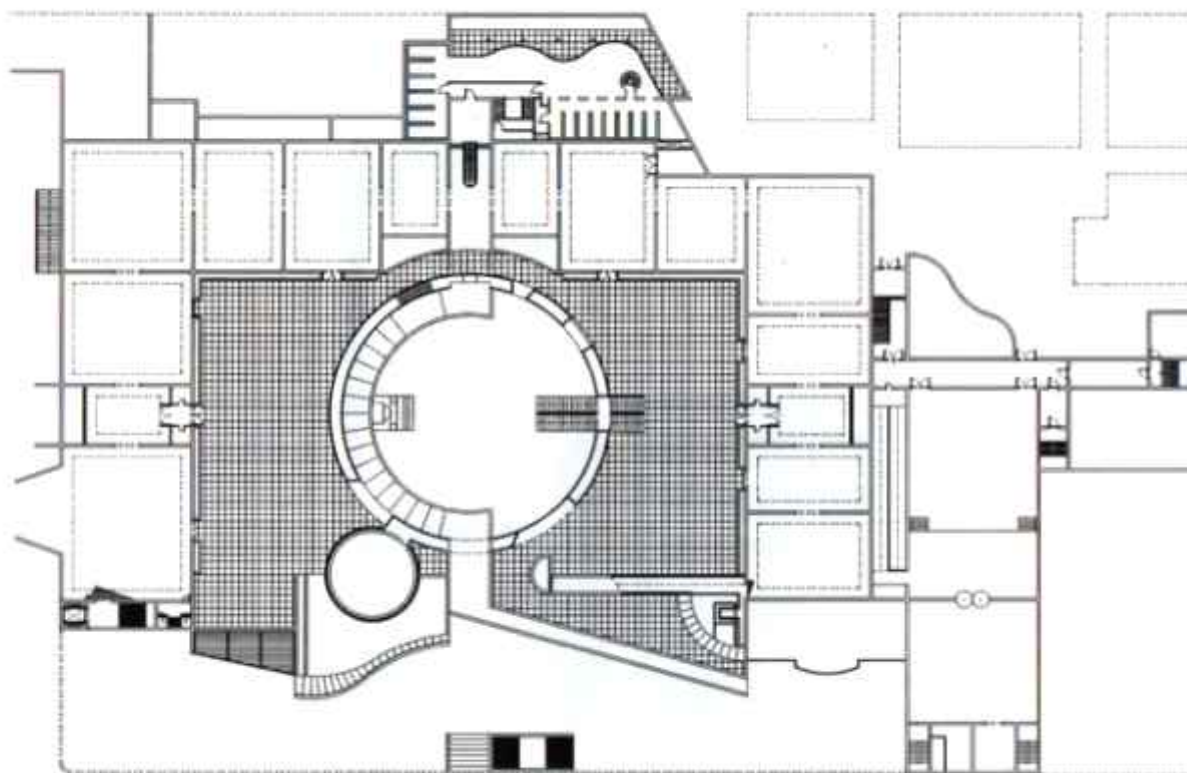
James Stirling



Fachada.

Es ésta una de las obras más características del último periodo del autor, en el cual las preocupaciones centradas en el logro de una expresión integral del organismo edilicio a partir de la emergencia formal de los distintos sectores del edificio que caracterizaron sus obras más celebres, se ven reemplazadas cada vez más por la apelación a criterios compositivos y tipológicos que lo emparentan con las corrientes historicistas en boga en los años '70 y '80. Esto se percibe claramente en el planteo claustal de esta obra,

así como en la modulación de los revestimientos y aventanamientos. El patio circular central, resulta una insólita y original vuelta de tuerca que replantea críticamente dicho partido claustal, revelándonos una faceta típica del temperamento del maestro inglés, como es el manejo de la ironía. El Stirling anterior reaparece por otra parte en la frescura de las formas libres y el ventanal alabeado del ingreso, y en ciertos detalles como la resolución constructiva de la marquesina,



Biografía

Mario Botta

MENDRISIO, SUIZA (1943)



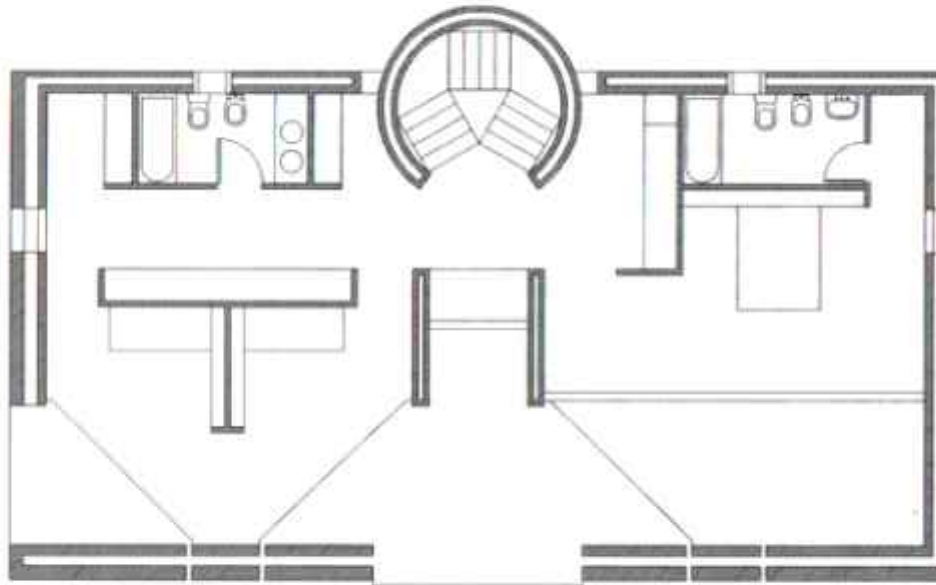
El arquitecto suizo Mario Botta comenzó su formación en el año 1953 como delineante con los arquitectos Luigi Carmenesch y Tita Carloni, en Lugano. De 1961 a 1964 fue al Liceo de Arte de Milán. La primera casa diseñada por él, cuando apenas tenía dieciocho años, fue la casa parroquial de Genestrerio (1961-1963). Desde 1964 estudió con Carlo Scarpa y el historiador del arte Giuseppe Mazzariol en el Instituto Universitario di Architettura de Venecia.

En 1965 trabajó con Julián de la Fuente y José Oubrierie en el estudio de Le Corbusier, que realizaba su último proyecto: el nuevo hospital de Venecia. Al finalizar sus estudios conoció a Louis Kahn, con quien colaboró en una exposición en el Palazzo Ducale, relacionada con el proyecto para el nuevo palacio de Congresos de Venecia.

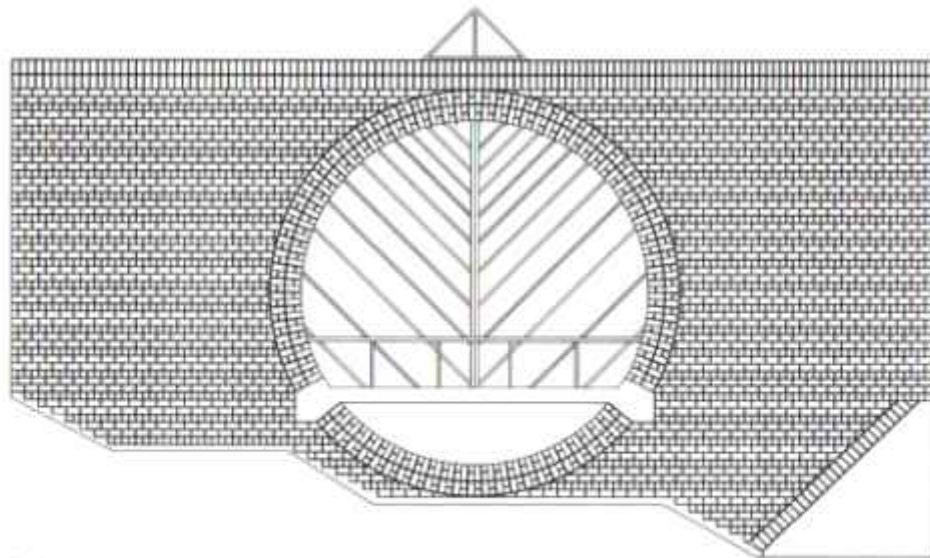
En 1970, Botta abrió en Lugano su propio estudio. Dos años después planeaba su proyecto más

extenso hasta entonces: la escuela de grado medio de Morbio Inferiore (1972-1977). Una y otra vez construyó casas unifamiliares cuyo diseño está basado en formas geométricas básicas, como la casa de sillería en Cadenazzo (1970-1971), la torre de viviendas rectangular con puente pasadizo de Riva San Vitale (1971-1973) y el edificio en forma de cilindro de Stabio (1980-1982). Hay que mencionar también la biblioteca del convento de las capuchinas de Lugano (1976-1979), que, aunque situado bajo tierra, dispone de mucha luz debido al tejado de cristal en forma de invernadero. En grandes proyectos que vinieron después, como el anexo del Staatsbank de Fribourg (1977-1982), Botta intentó integrar su diáfana geometría en el contexto urbano.

En 1983 fue nombrado profesor titular en la Escuela Superior de la Confederación en Lausanne y miembro de honor de la Bund Deutscher Architekten.



Planta.



Fachada.

Esta casa es uno de los tantos ejemplos de la peculiar transfiguración que Botta hace a partir de las influencias recibidas de su maestro Louis Kahn, adaptándolas a su contexto particular.

Efectivamente, si Kahn reacciona contra la banalización de la cultura arquitectónica estadounidense de la década del '50 oponiéndole el rigor compositivo de su arquitectura, Mario Botta intenta en cada una de sus casas oponer al desorden y la atonía propia de las construcciones que pueblan la campiña del Cantón Ticino –según él mismo lo ha declarado– la extrema depuración formal y la inconfundible impronta de sus obras.

En la Casa Massagno ello se consigue mediante procedimientos típicos del autor: la composición basada en organizar el conjunto de las funciones en torno a un eje de simetría, el gusto por una piel pétrea y cerrada, con claro predominio de llenos sobre vacíos y alternando franjas de mamposterías más claras con otras más oscuras, y por último la utilización de ciertos elementos clave como estructurantes de la composición, con un sentido claramente retórico. En esta obra, dicho papel está desempeñado por el inmenso ventanal circular del frente, y por la torre circular que contiene la escalera contra la fachada posterior de la casa.

Hotel Agra

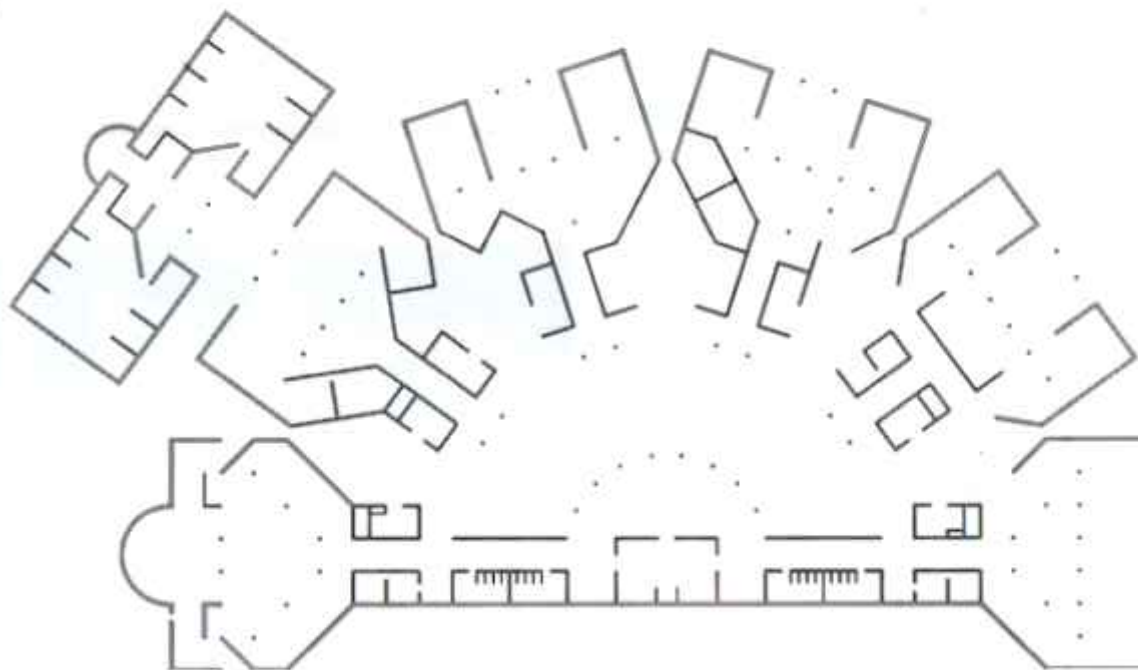
UBICACIÓN: CANTON TICINO (SUIZA) / PERIODO: 1970 - 80

Probablemente en ninguna de sus obras Botta rinda un homenaje más explícito a su maestro Louis Kahn que en este hotel enclavado en las estribaciones de las montañas del Cantón Ticino.

La tendencia a organizar las dependencias en racimos, agrupándolas en torres que rodean un espacio central de actividades colectivas, la ubicación de los núcleos de circulación como nexos entre ambas instancias aluden en forma explícita a la jerarquización de espacios servidos y servidores típica del maestro de Filadelfia. Resulta imposible soslayar al respecto las analogías conceptuales que existen entre esta obra y el Palacio de la Asamblea Nacional de Dacca, de Kahn.

Incluso a nivel formal, las ventanas triangulares del Hotel –absolutamente inhabituales en un autor como Botta, cuyos vanos se resuelven siempre mediante lineamientos ortogonales o circulares– son legibles como una alusión a los vanos que aparecen en las paredes de la obra de Dacca.

Mario Botta

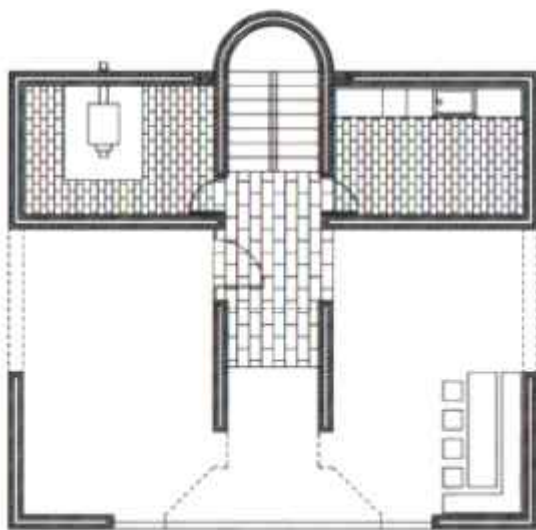


Plantas.

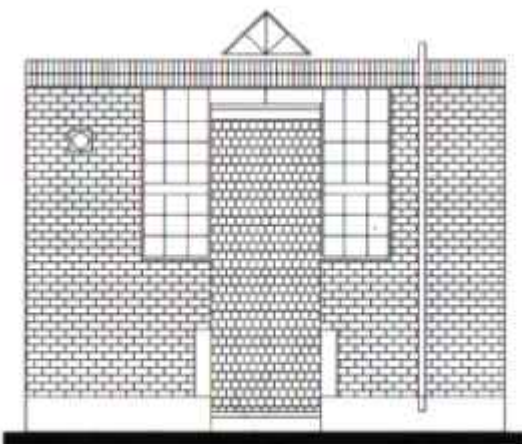
Esta obra puede considerarse como un compendio de los procedimientos compositivos característicos de Botta. Una casa resuelta a partir de una forma clara y de definición geométrica primaria como es el cubo, en lo que podría tomarse como un eco de la devoción por los sólidos elementales de su maestro Le Corbusier. En las plantas rigurosamente cuadradas, las funciones están sometidas al imperativo de un omnipresente eje

de simetría que atraviesa la casa en sentido ántero-posterior, el cuál está constituido por una gran raja de triple altura que divide los ambientes interiores y se acusa en la fachada principal, y se continúa, nudo circulatorio mediante, por la escalera, cuyo rellano semicircular se acusa a su vez en la fachada posterior.

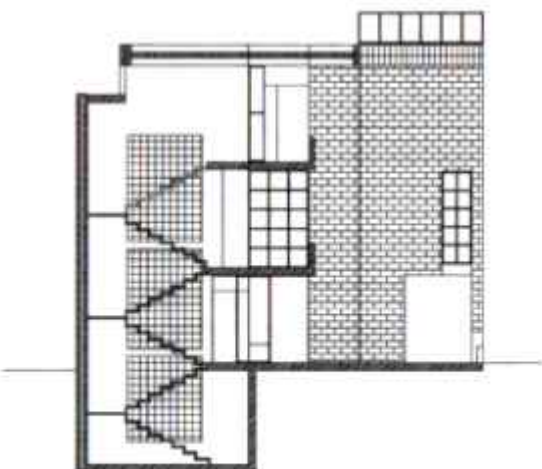
La caja cúbica y pétreo que encierra el conjunto está dividida en el centro de cada cara por los vanos que agrupan la totalidad de las loggias, los vacíos y los ventanales de la casa. Esto provoca una división virtual del volumen cúbico en cuatro pilares pétreos ubicados en las esquinas, tendiendo a desmaterializarse hacia el centro de cada cara. Esto está, no obstante, matizado de forma diferente según las fachadas. En la fachada posterior, el centro del gran vano cuadrado está ocupado por la materialidad de la torre semicilíndrica que alberga el rellano de la escalera. A su vez en la fachada principal, la gran raja ya mencionada se va abriendo simétricamente de arriba hacia abajo, a medida que se pasa de los ambientes más privados a los más sociales. Esta gran raja que decrece hacia arriba hasta ser coronada por una lucarna triangular constituye el tema central de la casa.



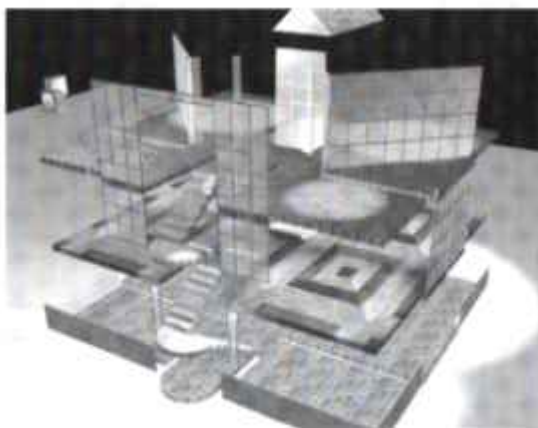
Planta.



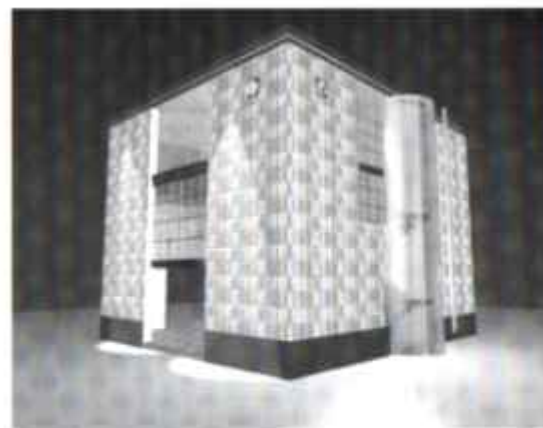
Fachada.



Sección.



Visualización 3D.



Vivienda unifamiliar

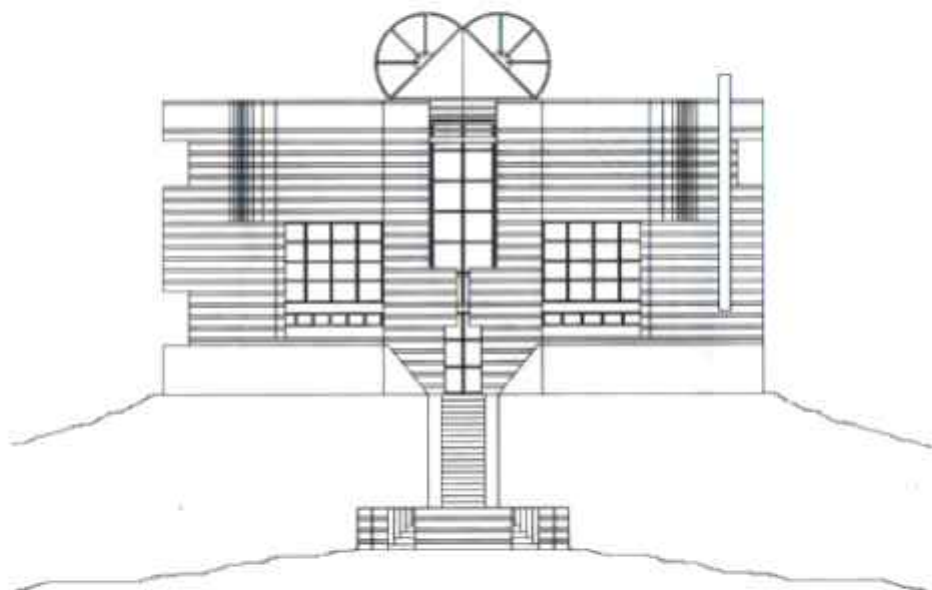
UBICACIÓN: LUGANO (SUIZA) / PERÍODO: 1980 - 90

Situada en el cruce de dos caminos de un terreno de parcelas sobre una colina de Lugano, la casa unifamiliar de Breganzona parece marcar un cambio profundo en las formas de concebir el tema de la vivienda, interpretado por algunos como singular discontinuidad y por otros como acentuación de la expresión formal frente a los presupuestos funcionales. En realidad, como afirma el propio Mario Botta, en ella son exaltados los papeles de los ambientes filtro entre interior y exterior constituidos por los salientes de la vivienda, con el intento de proponer soluciones derivadas de la construcción tradicional rural, como la galería y el mirador sobreelevado, coronado por la claraboya de cristal, o el espacio del pequeño patio resguardado.

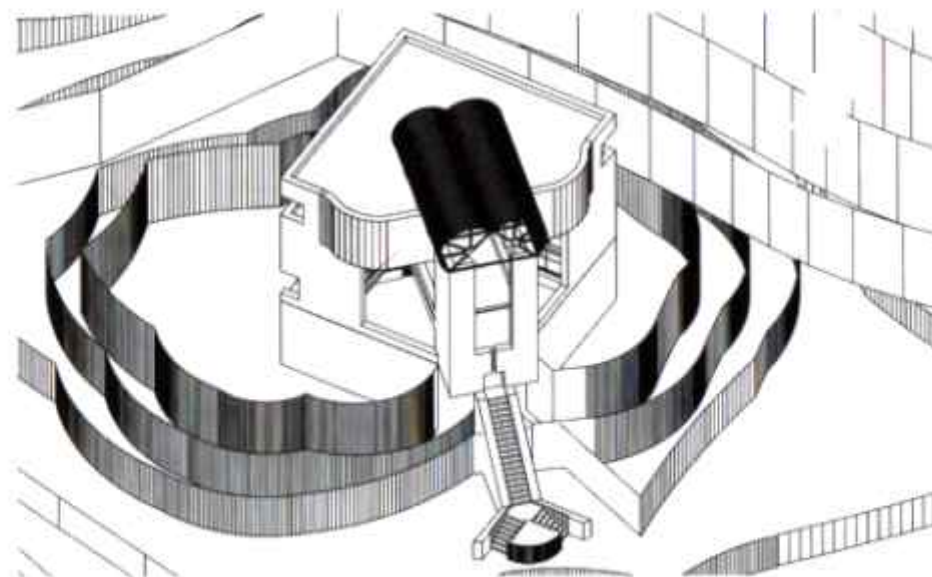
Tal vez hay algo más que contribuye a la singularidad del edificio. Existe, y es innegable, un componente espacial nuevo, dinámico, que nos lleva a percibir este objeto arquitectónico como generador de sensaciones de movimiento, obligándonos a movernos en torno y dentro de él para descubrir un juego infinito de imágenes. La misma forma de conjunto, abandonada la rigurosa estereometría de las obras precedentes, se descompone en un objeto de naturaleza mecánica, en el que la fachada que incluye la galería y la claraboya parece poder desprenderse con un movimiento contenedor del edificio. También las líneas de las superficies externas, donde se alternan horizontales bloques de cemento y ladrillos de sílice claro, parecen querer subrayar la metáfora futurista.

Esta disposición del edificio consigue asimismo acentuar las condiciones de introspección que se ofrecen desde el interior, permitiendo multiplicar ordenadamente los ángulos visuales del paisaje circundante.

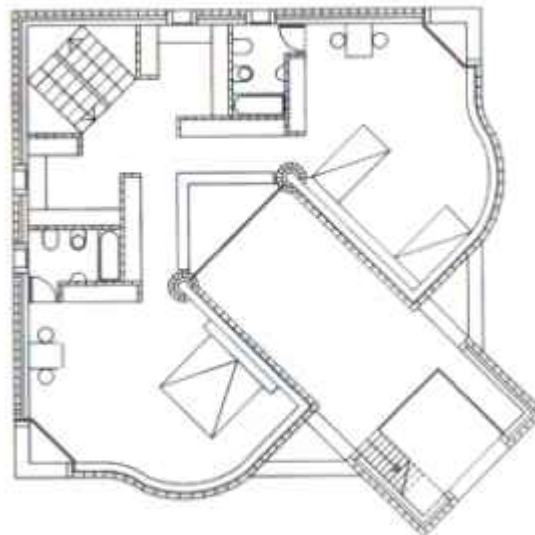
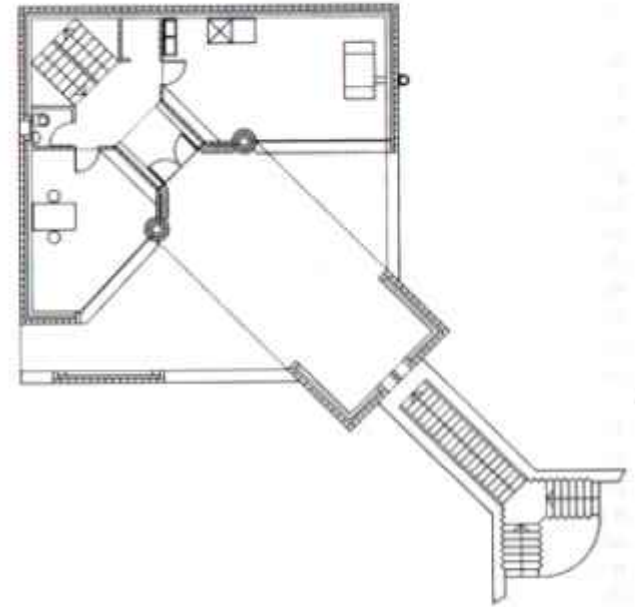
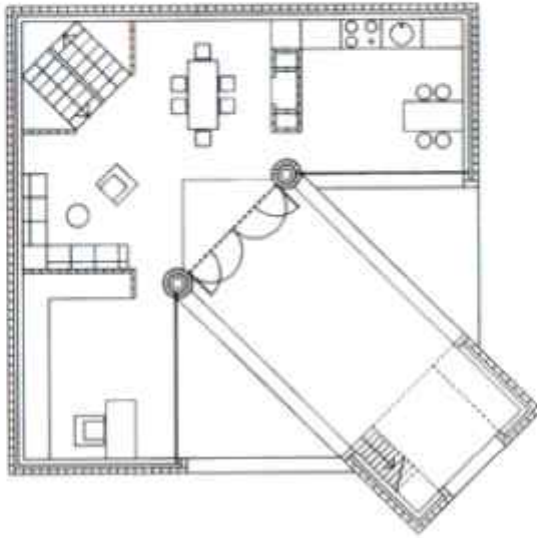
Mario Botta



Fachada.



Axonométricas.



Plantas

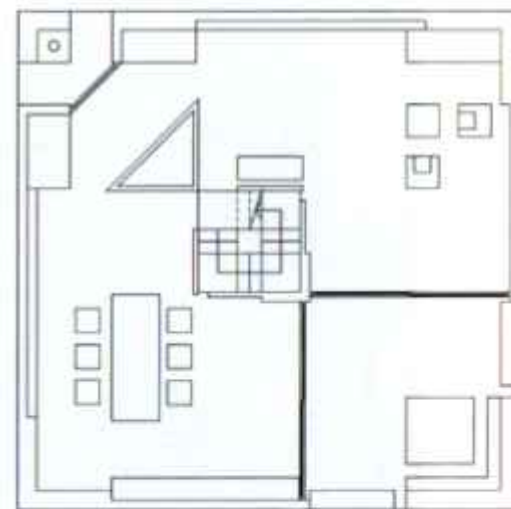
Vivienda unifamiliar 2

UBICACIÓN: CANTON TICINO (SUIZA) / PERIODO: 1970 - 80

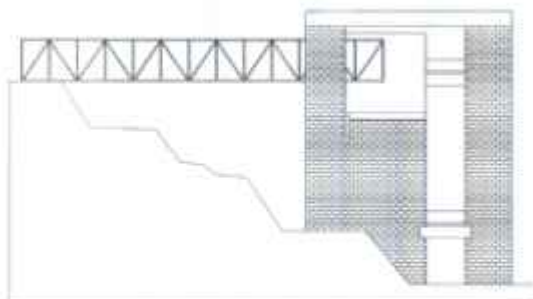
Es ésta una obra singular dentro de la producción de Botta en más de un aspecto. El primero de ellos está dado por la espectacular toma de partido en cuanto a la implantación en el sitio. Ubicada en una pronunciada ladera que desciende hacia el Lago Lugano, Botta opta por materializar esta casa mediante un rotundo prisma de base cuadrada implantado sobre dicha pendiente. Conviene detenerse un instante sobre esta primera decisión porque ella define claramente la postura del autor en el contexto de las ideologías arquitectónicas. Lejos de intentar cualquier tipo de adaptación a la topografía existente, Botta afirma como principio la racionalidad intrínseca del objeto arquitectónico con total independencia de las características del sitio, en un postura que reconoce su filiación en el purismo corbusierano, acentuado ritualmente por el neorracionalismo de Aldo Rossi y Vittorio Gregotti, de todos los cuales la arquitectura del autor se reconoce tributaria. Este carácter "insular" del volumen edilicio está reforzado por el acceso que consiste en un puente de ascética estructura de reticulado que parte de lo alto de la ladera y atraviesa limpia-

mente el espacio para penetrar en la casa por la parte superior. A partir de este gesto inicial, la obra se resuelve con los típicos recursos de Rossi. El volumen dominante –cuidadosamente libre de cualquier elemento aditivo que lo desvirtúe– es trabajado mediante procedimientos sustractivos que convierten su espacio interior en un equilibrado juego de llenos y vacíos que generan dobles alturas y loggias. Pero, al mismo tiempo, los criterios compositivos parecen insinuar cierta heterodoxia con respecto al modus operandi habitual en otras obras de Botta. No existe la organización del cuadrado en base a ejes de simetría ortogonales e incluso el elemento central configurado por la caja de la escalera está desplazado con respecto al eje de la planta. A lo sumo se puede hablar en este caso de la existencia de un eje diagonal. Los grandes vanos que se abren sobre las caras del volumen prismático tampoco se ciñen estrictamente a un esquema simétrico, adquiriendo una cierta libertad que recuerda lejanamente las composiciones del neoplasticismo.

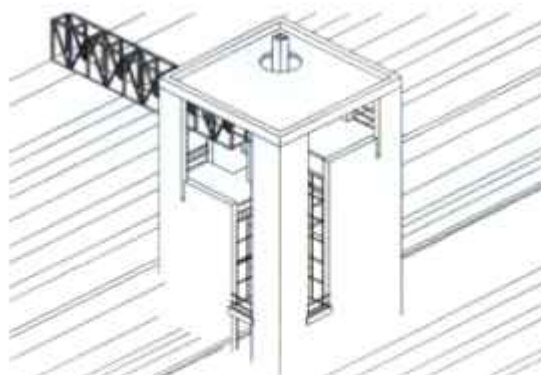
Mario Botta



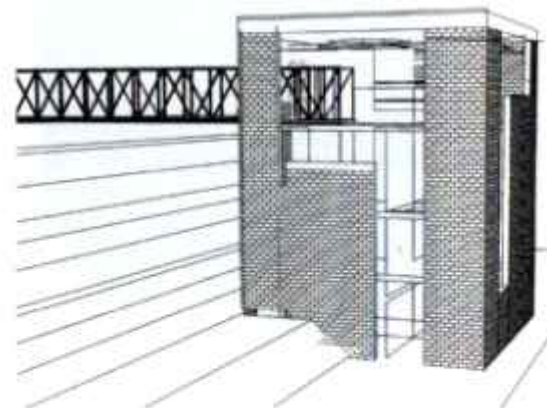
Planta



Fachada



Axonométricas



Visualización 3D

Eduardo Ellis & C. Caveri



Iglesia en Martínez

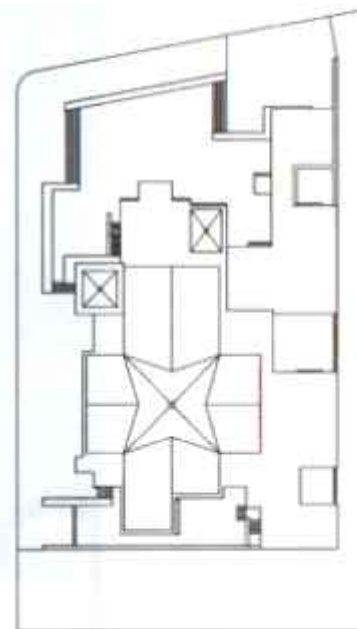
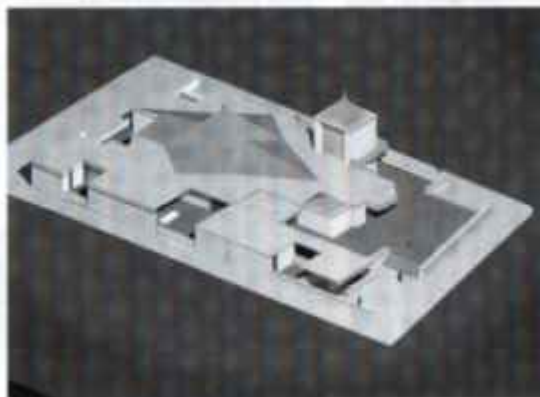
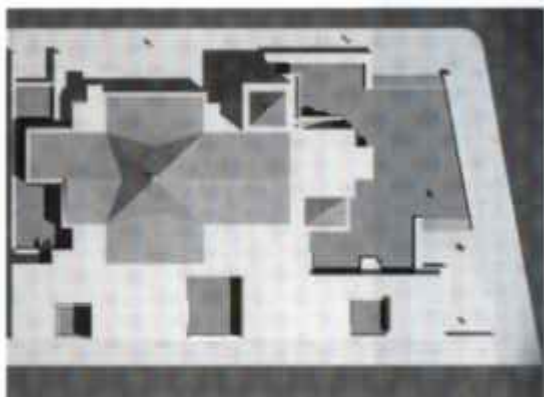
Eduardo Ellis & C. Caveri



UBICACIÓN: MARTINEZ, PROV. BUENOS AIRES (ARGENTINA) / PERÍODO: 1960 - 70

Esta obra marca el punto más alto de una corriente efímera de la arquitectura argentina que se autodenominó "de las casas blancas". En el contexto de la arquitectura argentina de fines de los años '50 y comienzos de los '60, esta corriente significó una reacción contra la generalización anodina del International Style, postulando un lenguaje inspirado en las tradiciones constructivas vernáculas, en especial en la austeridad propia de la arquitectura colonial del territorio argentino.

La Iglesia de Fátima desarrolla un partido de templo central en cruz, en el cual el espacio central está coronado por una gran pirámide de ladrillo. Los gruesos muros de ladrillos encalados, los pisos de ladrillos comunes puestos de panza, la deliberada sequedad de los profundos vanos, las juntas entre muros resueltas con rajadas de mármol claro por donde se filtra una luz ambarina, resumen los elementos paradigmáticos del vocabulario puesto en juego por los arquitectos que militaron en esta corriente.



Planta de techos.



Visualización 3d

Norman Foster



Biografía

Norman Foster

MANCHESTER, INGLATERRA (1935)



Foster estudió urbanismo y arquitectura en la Universidad de Manchester. Tras su examen final, en 1961, obtuvo una beca para la famosa Yale University en New Haven, Connecticut, donde se graduó.

De vuelta a Inglaterra, abrió junto con su mujer Wendy y el matrimonio Su y Richard Rogers un estudio de arquitectura, Team 4. Salieron de allí algunos proyectos, como las casas Mews en Londres (1965) y la fábrica de electrónica Reliance, en Wiltshire (1964-1966). Ya en estos edificios trató Foster de tener en cuenta en sus planos la posible reutilización de los edificios por otros usuarios, utilizando componentes modulares y paredes móviles.

En 1967 se unieron varios socios a su estudio. Foster Associates construyó entonces la estación marítima para la naviera Fred Olsen, en los muelles de Londres (1970-1971), y la administración central de la empresa Willis Faber & Dumas, en Ipswich (1974-1975), cuya pronunciada fachada está hecha con partes de cristal unidas sin marcos.

En la galería del Sainsbury Centre for Visual Arts en Norwich (1978), la estructura portante, junto con el sistema de conducciones básicas, se colocaron en la doble cubierta exterior del edificio. Para la distribuidora inglesa de la firma automotriz Renault, desarrolló en 1981 una construcción de mástiles huecos con soportes de metal tensado, que destacan por su pintura amarilla fosforescente.

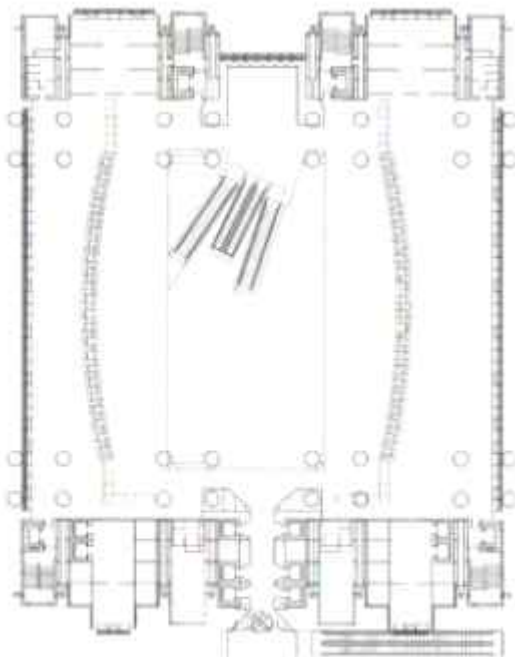
Una obra maestra de la precisión y técnica fue el edificio del Hong Kong and Shanghai Bank, realizado en sólo cinco años (1981-1986). Cuando se concluyó, Foster Associates contaba con casi 160 empleados.

La obra de Norman Foster representa un fenómeno particularmente significativo dentro del panorama global de la cultura arquitectónica del último tercio del Siglo XX.

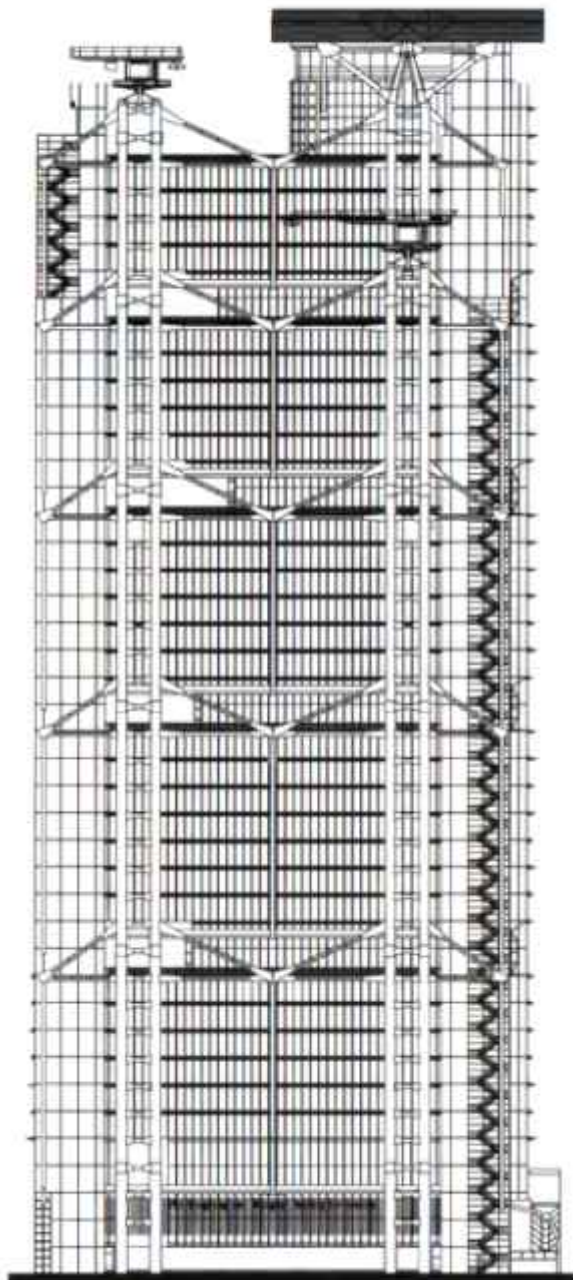
En plena década del '70, cuando la ola ascendente de los distintos posmodernismos tendía a replegarse sobre la historia y el ensimismamiento manierista en el lenguaje, Foster, en una obra como el Sainsbury Center, no sólo seguía adelante con los desarrollos contemporáneos de la arquitectura del movimiento moderno sino que enfatizaba desembozadamente uno de sus aspectos fundantes, como es la apoyatura en los adelantos tecnológicos e industriales de nuestra época. Esta actitud dió origen dentro del pensamiento arquitectónico contemporáneo a la corriente denominada "High Tech", de la cual Foster, junto con Richard Rogers, aparece claramente como líder.

El presente edificio constituye una muestra madura de esta tendencia, en la cual la "musculatura" tecnológica de los edificios tiende siempre a acentuarse con un carácter expresionista.

La propuesta estructural que agrupa paquetes de pisos mediante sólidas columnas, vigas y tensores perimetrales se expresa con fuerza en la fachada, emparentando insólitamente a este edificio con dos ilustres antecedentes argentinos. Nos referimos al proyecto de edificio en altura de Amancio Williams y al proyecto ganador del concurso para el edificio de Aerolíneas Argentinas, de Clorindo Testa.



Planta.



Fachada.

Biografía

Rem Koolhaas

ROTTERDAM, HOLANDA (1944)



Rem Koolhaas nació en la ciudad de Rotterdam en 1944. Después de vivir en Indonesia entre 1952 y 1956, se estableció en Amsterdam, donde trabajó como guionista de cine y ejerció de periodista en el Haagse Post. Poco después se trasladó a Londres para estudiar arquitectura en la Architectural Association. De este periodo datan dos proyectos teóricos: *The Berlin wall as architecture* (1970) y *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* (1972).

En 1972 obtuvo una beca que le permitió viajar a los Estados Unidos donde, fascinado por la ciudad de Nueva York, comenzó a analizar el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, publicando *Delirious New York, a retroactive manifesto for Manhattan*.

A partir de este momento, Rem Koolhaas decidió pasar de la teoría a la práctica y regresó a Europa. En 1975 fundó, junto con Elia y Zoe Zenghelis y

Madelon Vriesendorp, la *Office for Metropolitan Architecture (OMA)*, cuyos objetivos se centraban en la definición de nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea.

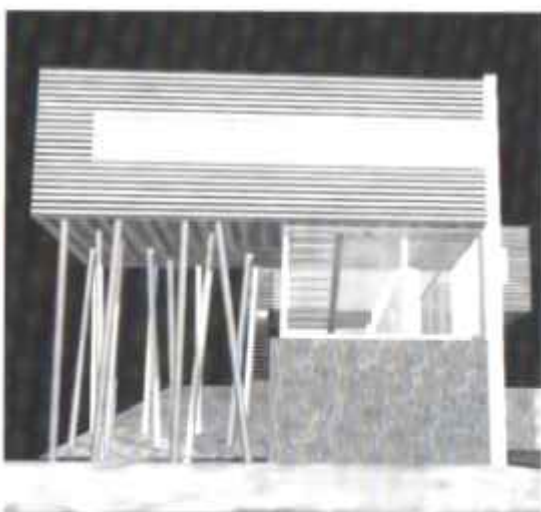
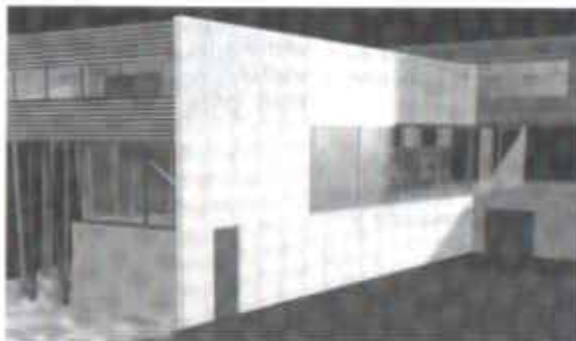
En 1978, tras recibir el encargo de diversos proyectos en Holanda –entre ellos, la Ampliación del Parlamento de La Haya–, se decidió a abrir otro estudio en Rotterdam, que centralizará, a partir de aquel momento, todas las actividades del estudio OMA. Al mismo tiempo, creó la Fundación Groszstadt, una sección independiente de OMA cuyo objetivo era la coordinación de las actividades culturales del estudio, tales como exposiciones y publicaciones. En 1996 editó el libro *OMA: S,M,L,XL*.

PERÍODO: 1980 - 90

El significado de la figura de Rem Koolhaas dentro del panorama de la cultura arquitectónica del final del siglo XX recuerda en algún aspecto a la que tuvo la de R. Buckminster Fuller en la de mediados del mismo siglo. Si bien sus preocupaciones siempre derivan en un proyecto de arquitectura como concreción final, siempre parte desde un campo cultural mucho más amplio y englobador.

Ya desde los comienzos de su práctica, la creación de OMA (Office for Metropolitan Architecture) tenía como objeto la tentativa de definir nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea. Es por ello que las definiciones de tipo extraarquitectónico que caracterizan su obra como "una arquitectura diseñada como ingrediente dinámico de la perpetua fluctuación social y de la reorganización" resultan sistemáticamente más atractivas que las técnicas de análisis arquitectónico convencionales. Según Kipnis "estas últimas han hecho patente de forma notable su incapacidad para investigar los aspectos arquitectónicos de su obra, su forma de manejar el lugar, el programa, la forma, la construcción y los materiales; más aun, son incapaces de dar una explicación convincente de por qué ciertos proyectos de este arquitecto han llegado a ejercer tanta influencia sobre la disciplina".

Es por ello que intentar una descripción en términos arquitectónicos de esta pequeña obra llevaría inevitablemente a un resultado banal. Ni siquiera la alusión a los clisés propios de la deconstrucción -categoría que tampoco agota el significado de las obras de Koolhaas- sirve para entender el sentido, en el corazón de la ciudad de París, de esta casa, a la cual el crítico Luis Fernández Galiano se ha referido como "un bodegón surreal de agua y aire, que coloca la piscina suspendida a eje con la torre Eiffel."



Instituto Holandés de Arquitectura

Rem Koolhaas



UBICACIÓN: (HOLANDA) / PERÍODO: 1980 - 90

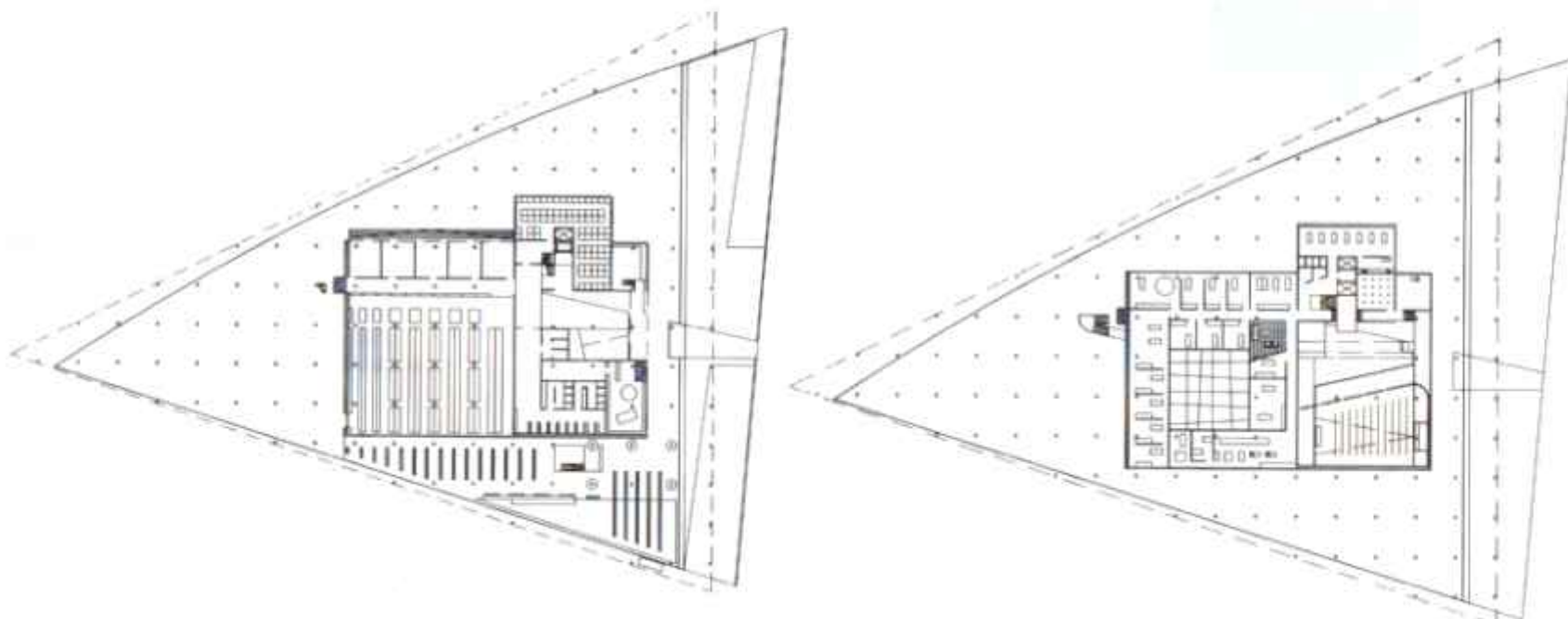
El objetivo de este proyecto era la construcción de un edificio que alojara los archivos nacionales de arquitectura y sirviera al mismo tiempo como centro de investigación, facilitando el acceso del público a los objetos arquitectónicos gracias al museo.

El edificio se genera a través de la confrontación de dos elementos básicos. Un podio rectangular –destinado a contener todas las actividades que requieran un cierto grado de intimidad– se inserta en el interior de una forma triangular, definiendo así las zonas públicas más importantes del programa: las áreas de exposición y la biblioteca. El podio simboliza la colección, la posesión y la investigación; los espacios que le rodean, el acceso. La entrada al recinto, donde el podio y el triángulo se sitúan en paralelo, desemboca en

el hall principal, que se encuentra excavado en el podio. El despliegue de un sistema de rampas, que asciende hasta la cubierta sirve para acomodar el auditorio, al que una cortina mecánica de seda amarilla protege de la luz diurna y del ruido según las necesidades.

En la cubierta del podio se dispone un restaurante. Alrededor de este cuerpo se producen las exposiciones permanentes (al norte), las exposiciones temporales (al oeste) y la librería (al sur). Los archivos –la verdadera razón de ser del instituto– se localizan en una torre inclinada de hormigón, que se ancla al podio mediante las zonas de trabajo dispuestas alrededor de un vacío de luz. Esta segunda torre hueca es generada por un patio que perfora el tejado y permite el paso de la luz del día hasta el corazón del podio. Su

suelo es reflectante, de manera que la longitud visual total es idéntica a la de la torre de hormigón. El triángulo tiene una cubierta dorada, soportada por un bosque de columnas de acero cuyos diámetros van variando en aumento en consonancia con la inclinación del tejado. Este desnivel indica la transición desde el Museum Park –que comparten el Instituto, el Poymans-van Beuningen Museum y el Kunsthal– hasta la ciudad.



Plantas.

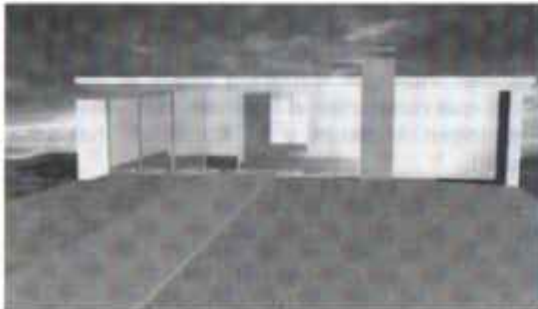
UBICACIÓN: (HOLANDA) / PERÍODO: 1980 - 90

Una lectura rutinaria y epidérmica de esta pequeña obra podría señalar en su trazado la descendencia de obras célebres de la arquitectura moderna, como la casa Fifty by Fifty de Mies van der Rohe o la Glass House de su epigono Johnson. Se podría incluso hablar de una suerte de pequeña "Farnsworth entre medianeras".

Pero esto sería quedarse en lo superficial de la obra y no arrojaría mayor luz sobre el significado de Koolhaas en el panorama de la arquitectura de este fin de siglo. Conviene aquí remitirse al lúcido análisis que de la obra de este autor hace Jeffrey Kipnis.

"El problema que confunde a la crítica arquitectónica es que en muchos niveles –formal, material y contextual– Koolhaas adopta estándares de la arquitectura tradicional perfeccionados por los seguidores del movimiento moderno. En cada proyecto ajusta y condiciona aspectos selectivos de esos estándares para, poco a poco, lograr sus objetivos, más que centrarse en intentar una reinención total de la disciplina. El trabajo de Koolhaas nunca se resiste a la autoridad: sabotea a la autoridad desde dentro. Por tanto, aunque su trabajo es verdaderamente radical, se aleja de la tradición vanguardista, de esos esfuerzos incansables y prolijos por echar abajo lo viejo e imponer lo nuevo. Por otro lado, en su rechazo a la reanudada llamada en favor de la supremacía de la belleza en la arquitectura, se aleja igualmente de los esteticismos, tales como el nuevo minimalismo, que tanto impetu han logrado últimamente." (1).

(1) Kipnis, Jeffrey. "El último Koolhaas", *El Croquis*, No. 79, Madrid, 1996



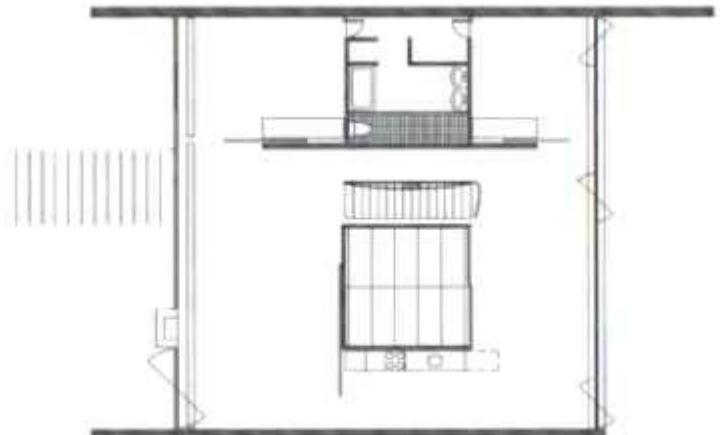
Visualización 3D.



Fachada.



Plantas.



Biografía

Aldo Rossi

MILAN, ITALIA (1931)



Aldo Rossi estudió hasta 1959 en el Politécnico de Milán y trabajó para las revistas *Casabella-continuità* e *Il Contemporaneo*.

Al principio de los años sesenta preparó los planos para el saneamiento del barrio milanés en torno a la Vía Sarini y para un centro comercial en Turín (1962). Ya en estos planos se anuncia la arquitectura de Rossi reducida a formas esenciales.

En 1963 fue asistente de Lodovico Queroni en la Escuela de Urbanismo de Arezzo y de Carlo Aymonino en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Venecia. En colaboración con Luca Meda se hizo cargo en 1964 de los planos de la XIII Triennale de Milán y construyó un puente de acceso en dos partes de sección triangular. Un motivo parecido aparece en las fuentes conmemorativas en la plaza del ayuntamiento de Segrate (1965). Luz y sombras juegan un papel capital en el diseño de Rossi.

Sus ideas sobre arquitectura las plasmó en un libro publicado en 1966: *L'Architettura della Città*. En 1969 fue profesor en el Politécnico de

Milán e inició los planos de un bloque de viviendas de cuatro pisos que acabó de construir en 1973. Columnatas ininterrumpidas y cortes de ventana colocados en forma cuadrículada recuerdan a los cuadros de De Chirico. En 1971 ganó, junto con Gianni Braghieri, el concurso para el Cementerio de San Cataldo de Modena, que empezó a construirse en 1980.

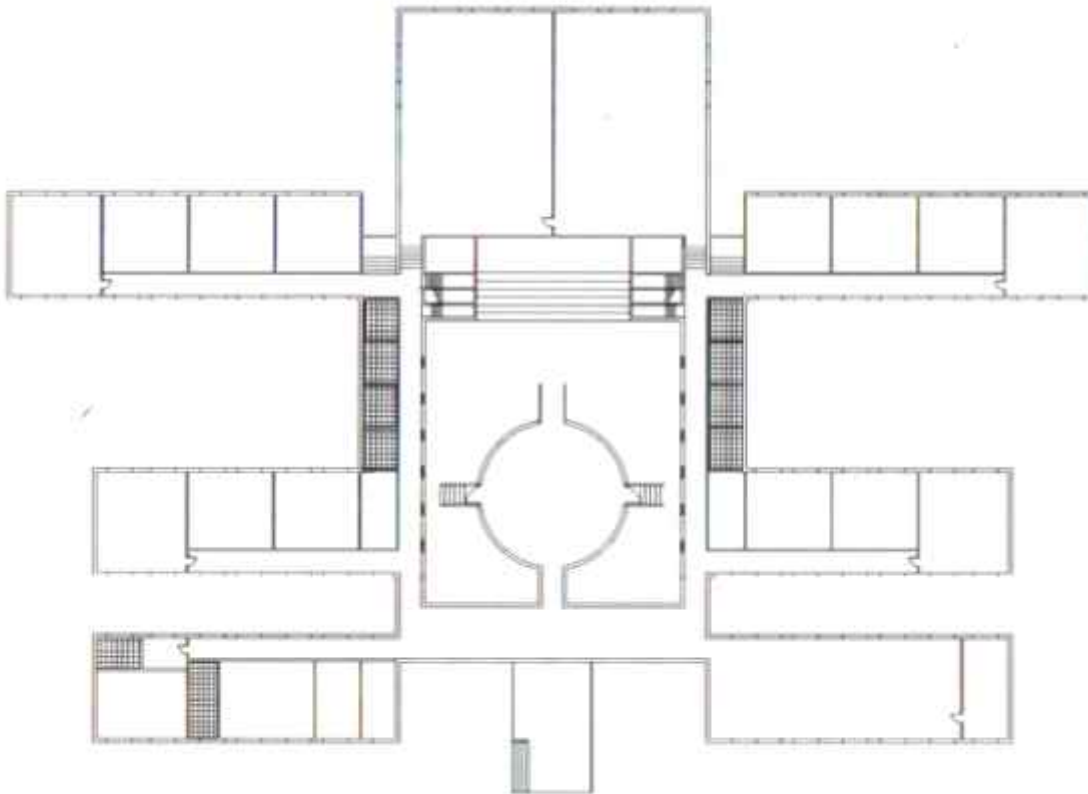
En 1972 fue nombrado profesor en la Eidgenössische Technische Hochschule de Zurich, donde enseñó durante tres años. En el mismo año fue director del Departamento Internacional de Arquitectura de la Triennale de Milán.

Para la Biennale de Venecia de 1980 construyó un "Teatro del Mondo" flotante en forma de torre a base de tubos de hierro con una cubierta de madera. Para la Internationale Bauausstellung de 1984 en Berlín presentó el bloque de viviendas de la Friedrichstadt, situada al sur, y ganó el concurso para el planificado Deutsche Historische Museum de Berlín.

Es ésta una obra demostrativa de las obsesiones que pueblan la teoría y la arquitectura de Rossi, centradas en torno de la permanencia de las tipologías históricas como monumentos en los cuales se condensa la memoria histórica y los rituales colectivos de una cultura. Sus obras son así metáforas vivientes que aluden permanentemente a la historia.

La Escuela de Fagnano repite una de esas tipologías clásicas, en la cual las aulas se disponen a lo largo de alas que salen a ambos lados de un gran cuerpo central. En este cuerpo se agrupan en torno a un patio las actividades centrales del edificio. Siguiendo –y aún exacerbando– este esquema clásico, Rossi respeta en forma irrestricta el eje de simetría central. Contribuye a reforzarlo la ubicación sobre ese eje del edificio circular de la biblioteca, en medio del patio central.

A partir de este esquema, Rossi construye un proyecto riguroso, sin concesiones, en el que todo está pensado en función de sus preocupaciones básicas (las permanencias, los tipos) con deliberada prescindencia de cualquier inquietud basada en factores no históricos, como ser las peculiaridades de la implantación o las características de los usuarios. Toda la iconografía utilizada refuerza la idea abstracta del tipo, recordando los paisajes inhabitados de De Chirico. Las ventanas son invariablemente cuadradas, la biblioteca es un puro cilindro coronado por un techo cónico en el medio de un patio ortogonal y desolado, la chimenea tronco cónica también asume un carácter abstracto de monumento, y así todo. En el mundo de permanentes alegorías que propone la arquitectura de Rossi, esta obra es legible meta-lingüísticamente como una metáfora del clima opresivo de las escuelas que el autor conociera en su infancia.



Biografía

Jean Nouvell

FUMEL, FRANCIA (1945)



Jean Nouvell nació en 1945 en Fumel, Lot et Garonne (Francia). Hacia 1966 encabezó la lista de estudiantes admitidos en el examen de ingreso para la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, para finalmente obtener su graduación de arquitecto hacia 1972.

En 1976 fue uno de los fundadores del movimiento de arquitectos franceses denominados *Mars 1976*. También ha sido co-fundador del *Syndicat de l'Architecture* y uno de los principales organizadores del concurso internacional para el distrito Halles en París.

En 1980 se desempeña como creador y asesor artístico de la Biennale d'Architecture y tres años después obtiene el nombramiento de *Chevalier de Ordre des Lettres et des Arts*. En ese mismo año se le concede la Medalla de Plata de la *Académie d'Architecture* y el título *Honoris Causa* por la Universidad de Buenos Aires.

Hacia 1987 se lo nombra *Chevalier of the Ordre du Mérite*. En esa época es ganador del *Grand Prix d'Architecture*, obtiene una mención especial del Premio Aga Khan, el *Equerre d'Argent* por el proyecto del edificio correspondiente al Instituto del Mundo Árabe, el premio al mejor edificio francés y *Creador del Año* de la Feria del Mueble en París.

Ya en 1988 se asoció con Emmanuel Cattani, encargado de la dirección económica de la agencia. Siguió cosechando premios cuando, en 1990, obtiene el *Architectural Record Award* por el proyecto del Hotel St. James.

Finalmente, fue nombrado vicepresidente del *Institut Français d'Architecture*.

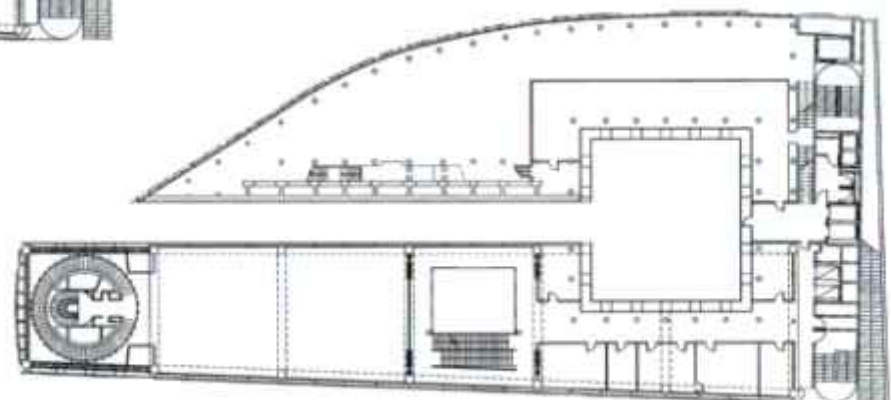
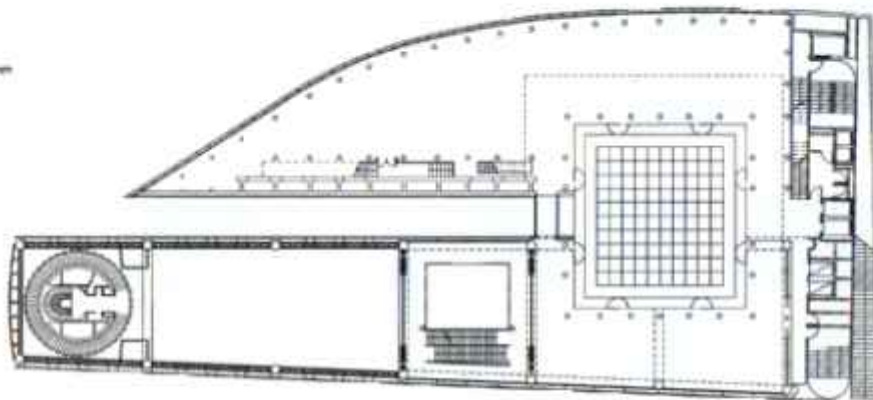
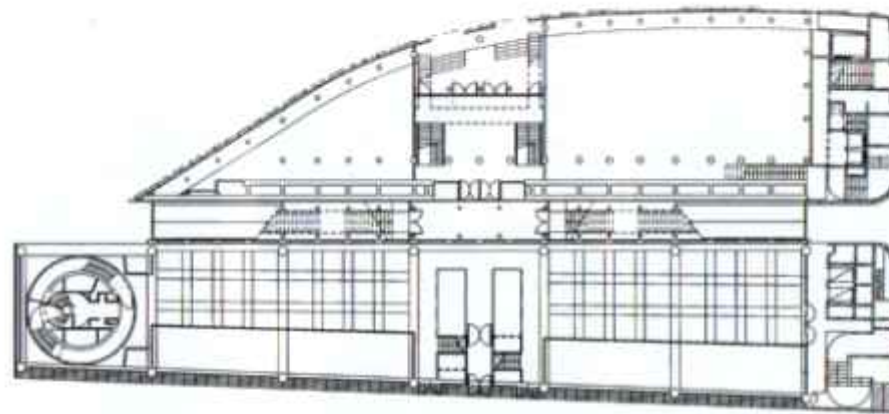
El IMA es un centro cultural que incluye un museo y una sala de exposiciones temporales, una biblioteca, un centro de documentación, un auditorio para espectáculos y conferencias, un restaurante y talleres infantiles. Como escaparate del mundo de la cultura árabe en París, la arquitectura del instituto debía tener en cuenta muchas relaciones dialécticas diversas: las inherentes a su emplazamiento, frontera entre el tradicional tejido urbano parisino –el faubourg Saint-Germain– y la destrenzada trama contemporánea de la Université de Jussieu; las que unen y diferencian las culturas árabes y occidentales; aquellas rela-

cionadas con las nociones de historia y modernidad y las relaciones más concretas vinculadas a las ideas de interioridad y apertura.

La problemática urbana se resolvió con un edificio que sigue en su alineación la curva de la calle a la orilla del Sena, y que respeta las alturas y dimensiones tradicionales. El cuerpo central del edificio –aunque vuelto hacia la universidad vecina– se distancia de ella por una amplia plaza pavimentada; una profunda hendidura que separa ambos cuerpos, practicada en un supuesto eje orientado hacia Notre Dame, da acceso a las exposiciones temporales y desemboca en el patio interior cuadrado; el extremo más occidental del edificio deja transparentar el volumen blanco cilíndrico de la torre de los libros de la biblioteca.

El edificio acentúa elementos arquetípicos de la arquitectura árabe tradicional: la interioridad, el tratamiento de la luz mediante bastidores y filtros, y la superposición de tramas. La fachada meridional es el mejor ejemplo de esta doble fidelidad, pues reinterpreta una serie de figuras geométricas frecuentemente utilizadas en la cultura árabe, dándoles la forma contemporánea de diafragmas móviles, muy similares a los de una cámara fotográfica. El juego espacial relacionado con la expansión y la contracción; la sala hipóstila que evoca las grandes mezquitas, y un profundo sentido del uso de los reflejos, las refracciones y los efectos de contraluz, proporcionan cierta magia a este lugar.

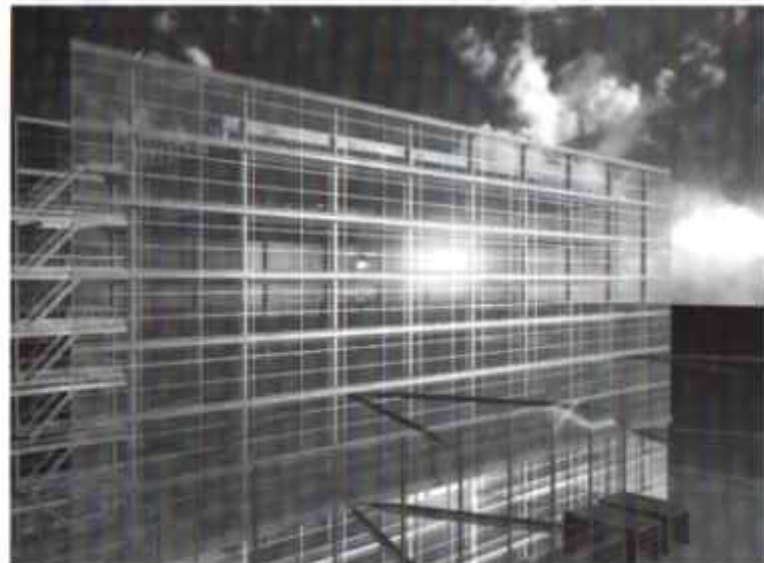




Jean Nouvell

Fundación Cartier

UBICACIÓN: PARÍS (FRANCIA) / PERÍODO: 1980 - 90



Biografía

César Pelli nació en 1926 en Tucumán, Argentina. Recibió su diploma de arquitecto en la Universidad de Tucumán en el año 1950 e inmediatamente fue becado a los Estados Unidos, donde continuó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Illinois, consiguiendo en 1954 su *Master of Science Degree in Architecture*.

En los siguientes diez años trabajó para el Estudio de Eero Saarinen, donde se realizaron, entre otros proyectos, el Edificio de la Terminal de la TWA en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy de New York. En 1964 ingresa como Director de Diseño en el Estudio Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall (DMJM) en Los Angeles y de 1968 a 1976 fue asociado del estudio Gruen Associates, también de la ciudad de Los Angeles. Conjuntamente con esta actividad desarrolla una carrera docente que, comenzada en Tucumán, continuó en Illinois y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California y culminó cuando, en 1977, fue nombrado decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale.

César Pelli

TUCUMÁN, ARGENTINA (1926)



Poco tiempo después, abrió su propio estudio, César Pelli & Associates en New Haven, Connecticut, con Diana Balmori y Fred Clarke. En 1984 renunció a su puesto de decano en Yale para dedicarse completamente a la práctica arquitectónica al frente de su estudio.

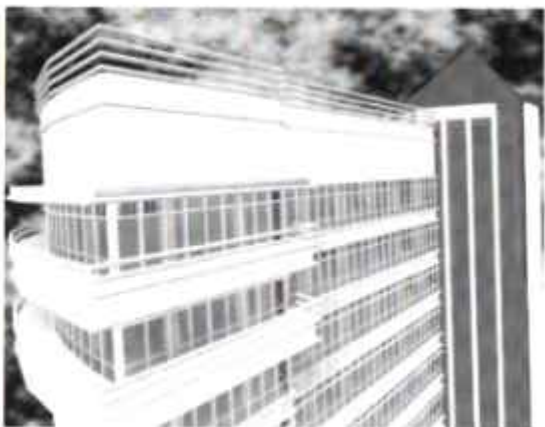
El trabajo de Pelli ha recibido un consistente reconocimiento por parte de las organizaciones artísticas y profesionales, culminando al recibir, junto a sus socios en 1989, el *Architectural Firm Award* del *American Institute of Architects*. Sus obras han sido objeto de numerosos libros, artículos y exhibiciones. Asimismo, fue autor de varios artículos sobre temas diversos de arquitectura. Es miembro, entre otras instituciones, del *American Institute of Architects*, la *American Academy of Arts and Letters* y el *Urban Land Institute*.

La singular conformación de este edificio de oficinas, así como los elementos propios del diseño de sus fachadas, obedece a las ideas motivadas en el autor por el sitio en el cual iba a ser implantado, tanto desde el punto de vista físico como arquitectónico.

El predio ocupa una manzana triangular en la cual confluyen la Avenida Madero y la calle Bouchard. Dichas calles se encuentran en un ángulo agudo configurando una punta hacia la calle Tucumán. El edificio ocupa la parte más aprovechable de dicha manzana triangular, recostado contra la calle Bouchard, y se configura a sí mismo como un triángulo convexo que muere en una fina arista contra la calle Bouchard, antes de que termine contra la avenida Madero. De esta forma, la parte más fina de la manzana es ocupada por un jardín abierto al público, cuyo nivel de piso va subiendo a medida que se acerca a la punta de la manzana, configurando tanto en planta como en corte una suerte de proa. El espacio aéreo libre sobre esta plaza permite además que el Edificio Fortabat, situado detrás, pueda tener vista sobre Madero, configurándose así un adecuado nexo espacial entre ambos edificios.

A su vez, las fachadas del edificio han tratado de dar respuesta, con la tecnología contemporánea del *curtain-wall*, a las características tipológicas de los edificios históricos de la zona que configuran el paisaje dominante del eje Paseo Colón - Leandro Alem, con sus recovas, molduras y cornisamentos.

Ello se verifica puntualmente recorriendo las fachadas del edificio de abajo hacia arriba. En la planta baja sobre Madero, una elegante marquesina curva en triángulo creciente evoca en aluminio y vidrio las recovas mencionadas, acompañando la gran altura del basamento. A su vez, en cada piso, un robusto tubo de aluminio adicionado al *curtain-wall* recuerda el molduraje de los pisos de los edificios aludidos. En los últimos pisos de la torre, dos balcones corridos evocan el cornisamiento de aquellos, inmediatamente antes del fuerte remate opaco del edificio, solucionado con placas de aluminio anodizado de color blanco.





MATOSINHOS, PORTUGAL (1933)

Alvaro Siza Vieras nació en Matosinhos (Portugal), en 1933. Estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto entre los años 1949 y 1955, terminando su primer proyecto construido en 1954. Durante los años 1955 a 1958 colaboró en el despacho del arquitecto Fernando Távora. Luego impartió clases en la Escuela de Arquitectura de Oporto (ESBAP) desde 1966 hasta 1969 y en el año 1976 fue nombrado catedrático de Construcción.

Ha sido profesor invitado en la *Ecole Polytechnique* de Lausana, la Universidad de Pensilvania, la Universidad de los Andes de Bogotá y el *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard. En la actualidad, continúa su actividad académica en la Escuela de Arquitectura de Oporto. Ha participado en numerosos seminarios y conferencias en Europa, América y Japón.

En 1992 ganó el Premio *Pritzker* de la Fundación Hyatt de Chicago y en 1993 fue nombrado Doctor *Honoris Causa* por la *École Polytechnique Fédérale* de Lausana.

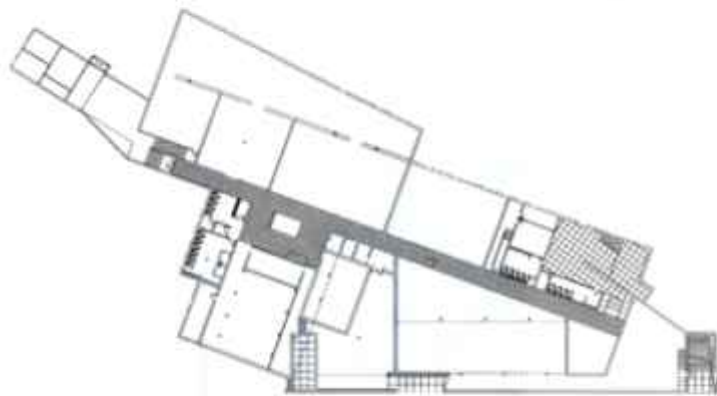
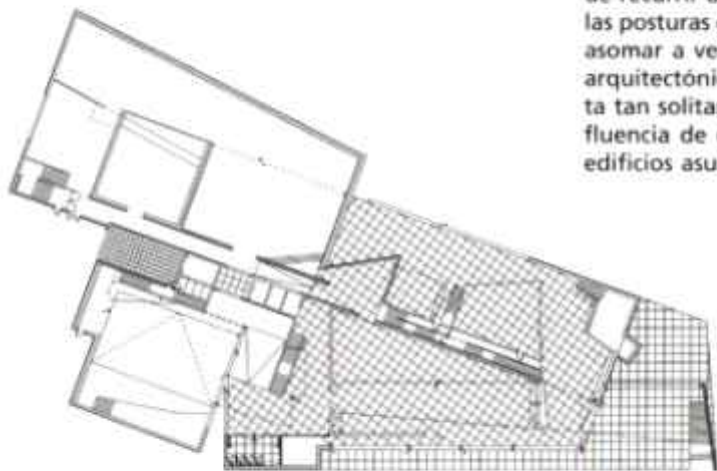


Fotografía.

UBICACIÓN: SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA) / PERÍODO: 1990

La arquitectura de Álvaro Siza ocupa un lugar singular dentro del panorama de la arquitectura de este fin de siglo. Alejado tanto de las tentaciones de recurrir a la parafernalia tecnológica como de las posturas discursivas y del vedetismo que suele asomar a veces entre las figuras del firmamento arquitectónico actual, Siza encarna una propuesta tan solitaria como personal, basada en la confluencia de dos hechos básicos. Por un lado, sus edificios asumen un sutil pero fuerte carácter de

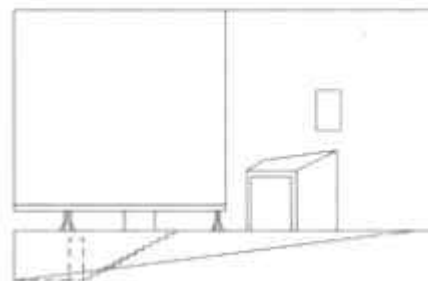
arquitectura mediterránea, que hace que se integren perfectamente al entorno. Por otro lado, su personalidad artística se caracteriza por producir una volumetría de carácter fuertemente personal, articulada en cuerpos que se imbrican en formas no ortogonales, poderosos planos que definen sintéticamente los espacios y rotundas alternancias de llenos y vacíos. Posiblemente en ninguna de sus obras estas características se manifiestan con mayor rotundez que en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en el cuál la magnitud del encargo y la indole del tema le permitieron jugar todos estos recursos con un grado de dramatismo espacial sorprendente. Corresponde agregar que en esta bella obra, todo ello está reforzado tanto por la alternancia de planos de materiales brillantes y opacos –característica de otras obras suyas, como el Banco Borges & Irmão– y un magistral manejo de la luz como probablemente no se ve en la arquitectura contemporánea desde Louis Kahn.



Plantas.



Fachadas.



Biografía

Arata Isozaki

OITA, KYUSHU, JAPÓN (1931)



Nace en 1931 en la ciudad de Oita, provincia de Kyushu, Japón. Estudia en la Universidad de Tokyo donde se recibe de *Bachelor of Architecture* en 1954. Desde ese año hasta 1963 trabaja en el estudio de Kenzo Tange. En 1963 establece su propio estudio, Arata Isozaki Atelier (hoy Arata Isozaki & Associates) en Tokyo.

Ha recibido entre otros premios el Premio Anual del Instituto de Arquitectura de Japón (en 1975, por el Museo de Bellas Artes de Gunma), el título de Caballero de la orden de las Artes y de las Letras (1984), la Gold Medal del Royal Institute of British Architects, el Arnold W. Brunner Memorial Prize, de la American Academy and Institute of Arts and Letters (1988) y el Chicago Architecture Award (1990). Es profesor visitante en las Universidades de Columbia (New York), Harvard (Cambridge, Mass.), California (Los Angeles), Hawaii (Honolulu), Yale (New Haven, Conn.) y de la Rhode Island School of Design (Providence, R.I.).

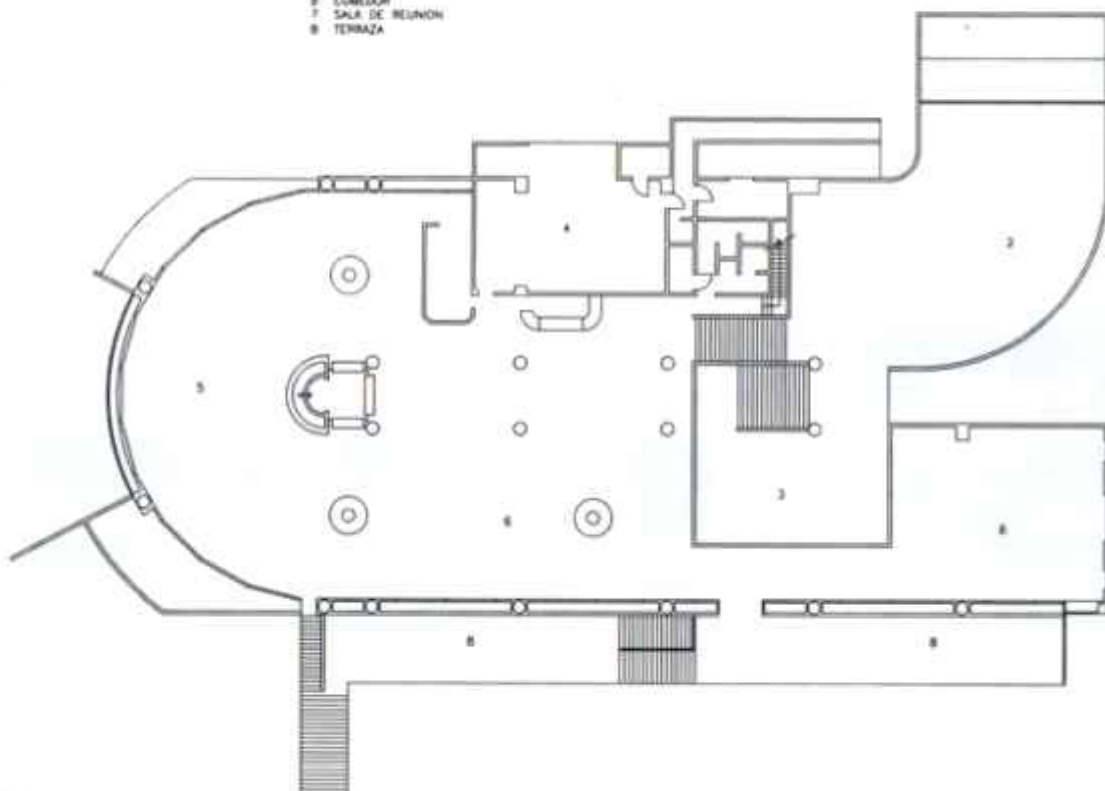


Es ésta una obra en la cual se manifiesta el sello personal y polémico que constituye la impronta personal de Isozaki dentro de la cultura arquitectónica contemporánea del Japón.

Renunciando desde el principio a cualquier intento de resolver el tema apelando a una imagen tradicional o cuando menos –a causa de la indole del tema– bucólica, Isozaki resuelve el problema apelando a una fuerte imagen unitaria que alude sólo a su propia entidad formal y estructural, sin ninguna concesión a la cultura del *landscape*.

Unifica el edificio mediante una bóveda de medio punto que recorre toda la planta tomando dos fuertes curvas, una a 180° y otra a 90°. De este modo se forma en planta una suerte de U con uno de sus lados curvado hacia afuera en ángulo recto para configurar el ingreso cubierto al club. La excluyente preocupación de Isozaki por la definición de sus obras en términos básicamente geométricos es la que le confiere a esta obra su singular carácter.

- 1 ACCESO PARA COCHES
- 2 VESTIBULO
- 3 ESPACIO VACIO
- 4 COCINA
- 5 SALA
- 6 COMEDOR
- 7 SALA DE REUNION
- 8 TERRAZA



Biografía

José Rafael Moneo Vallés nació en la ciudad de Tudela (Navarra) en mayo de 1937. Realizó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid y obtuvo su titulación en el año 1961. De 1958 a 1961 trabajó, mientras realizaba sus estudios, con el arquitecto Francisco J. Sáenz de Oiza en Madrid y, en 1961-1962, con Jörn Utzon en Hellebaeck, Dinamarca.

En 1963 fue becado por la Academia de España en Roma. A su vuelta a España, inició su trabajo profesional en Madrid, así como su relación con la enseñanza cuando asumió su cargo de profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1966-1970 y 1980-1985) y de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1970-1980). En 1976 viajó a los Estados Unidos como profesor invitado por el *Institute for Architecture and Urban Studies* de Nueva York. A fines de los años '70 y principios de los '80 enseñó, como profesor invitado, en las Escuelas de Arquitectura de Lausanne (Suiza), Princeton y Harvard (USA). En 1985 fue nombrado decano de la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard, cargo que mantuvo hasta 1990. En la actualidad conserva su condición de Profesor de Arquitectura en la misma escuela, habiendo obtenido recientemente la *Sert Professorship*, a título honorario. Paralelamente ha desarrollado un amplio trabajo como conferencista, crítico y teórico de la arquitectura.

Rafael Moneo

TUDELA, NAVARRA (1937)



Ha recibido, entre otros premios, la Medalla de Oro de Bellas artes del gobierno español, el premio *Arnold W. Brunner Memorial* de Arquitectura de la *American Academy of Arts and Letters* y el *Shock Prize* de las Artes Visuales, premio concedido por la *Shock Foundation* y la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo.

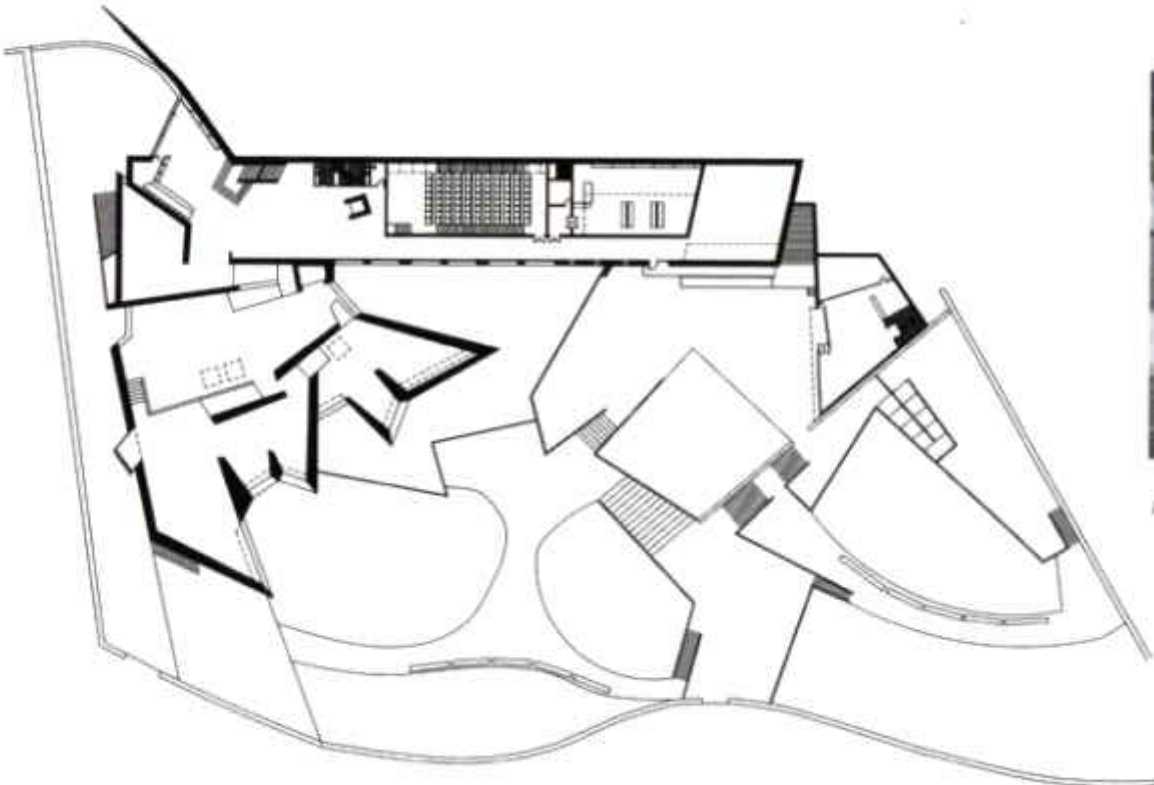
Rafael Moneo es miembro de la *American Academie of Arts and Sciencies*, de la *Accademia di San Luca* de Roma y *Honorary Fellow* del *American Institute of Architecture*.



La Fundación Miró necesitaba combinar un centro de estudios para artistas y becarios con un espacio para la exposición y conservación de las colecciones personales de Miró, un lugar para exposiciones itinerantes, algunas oficinas, una sala de conferencias, una cafetería y un jardín donde exponer esculturas. Se trataba –como señala William Curtis en su estudio sobre la obra del autor– de lograr un entretrejo perfecto entre el antiguo estudio de Miró y las terrazas que conformaban la huerta, así como los jardines y el nuevo edificio, de tal modo que la vista del mar al fondo pudiera también formar parte de la experiencia del visitante. Más allá de estas demandas, era necesario evocar el espíritu de Miró y su deuda respecto de las tradiciones y las condiciones naturales del Mediterráneo.

Moneo dispuso el centro de estudios en un cuerpo alargado y de baja altura situado detrás de un muro neutral existente en una de las terrazas, mientras que las zonas de exposición, en su mayor parte unidas, se sitúan en un elemento con forma de estrella que desciende por las terrazas del solar. Las cuñas de esta estrella zigzaguean guiando el movimiento al encuentro de la topografía, incrementando la superficie de exposición, permitiendo diferentes intensidades de luz y evocando una especie de espacio poscubista, "una atmósfera que se corresponde con el espíritu de Miró: fragmentado, incomprensible [...], inefable".(1)

(1) Curtis, William J. R. "Rafael Moneo, Pedazos de ciudad, memorias de ruinas", *El Croquis*, Madrid 1994.



Planta



Fotografías

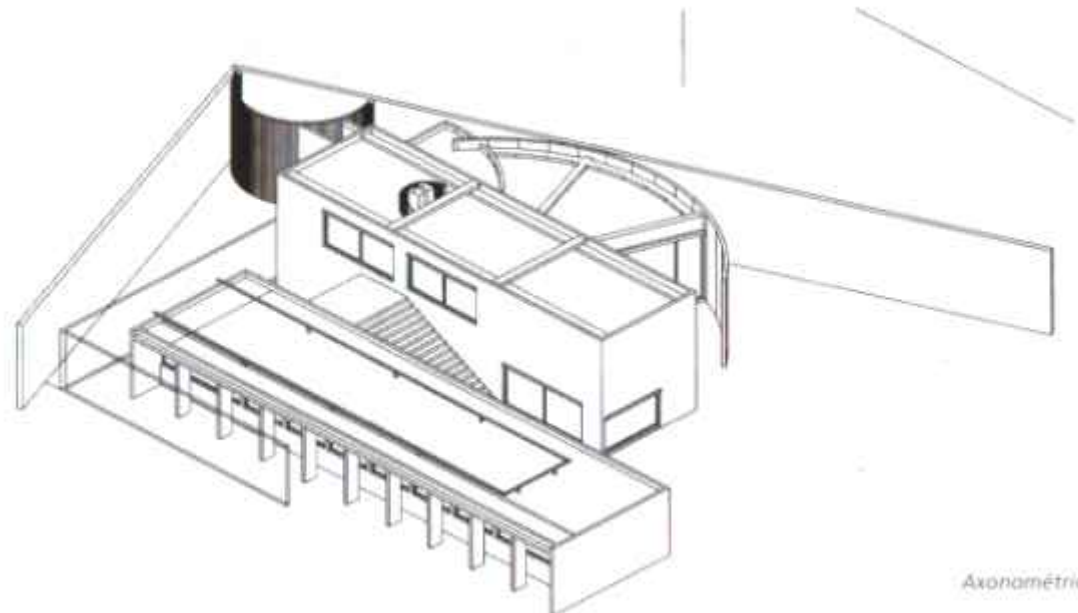


OSAKA, JAPON (1941)

Tadao Ando nació en Osaka, Japón, en 1941. Entre 1962 y 1969 estudia arquitectura de forma autodidacta y viaja por Estados Unidos, Europa y África. En ese último año funda su estudio *Tadao Ando Architect & Associates*, en Osaka. En 1978 integra una Exposición itinerante por Estados Unidos, denominada *A New Wave of Japanese Architecture* y desde entonces realiza numerosas exposiciones de sus obras, entre otros lugares, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Centro Georges Pompidou de París.

Ha recibido numerosos premios, entre ellos la Medalla Alvar Aalto de la Asociación Finlandesa de Arquitectos, el premio anual del Ministerio de Educación de Japón y el premio conmemorativo Arnold W. Brunner de la Academia Americana e Instituto de Artes y Letras.

Es Profesor invitado en la Universidad de Harvard, Boston, y en el Instituto Berlage de Amsterdam.



Tadao Ando

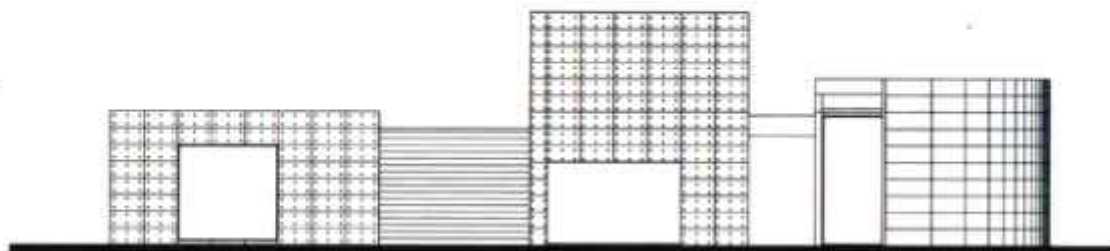
Koshino House

UBICACIÓN: ASHIYA, HYOGO (JAPÓN) / PERÍODO: 1980 - 90

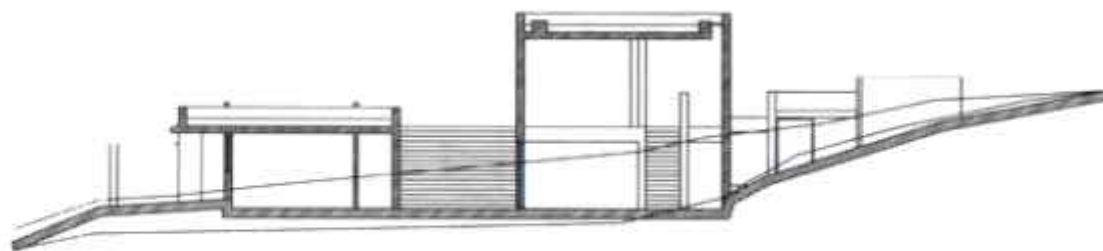


Visualización 3D.

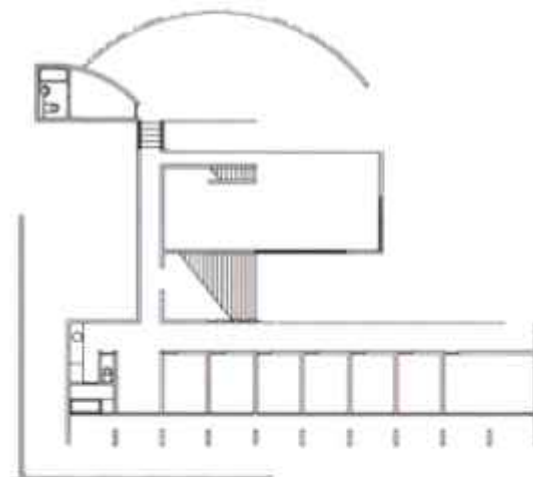
Emplazada en la ladera de una montaña densamente arbolada, la Casa Koshino está empotrada en el terreno, cuya configuración irregular contrasta vigorosamente con la nitidez de las formas geométricas de la edificación. La casa se organiza en dos cuerpos paralelos, unidos por un pasillo subterráneo, que definen un patio central. El cuerpo más corto contiene una sala de estar de doble altura, mientras que el ala más larga alberga una serie de dormitorios. El estudio en forma de media luna, adyacente a la sala de estar, fue añadido posteriormente, en acusado contraste compositivo con los cuerpos preexistentes.



Fachada.



Sección.



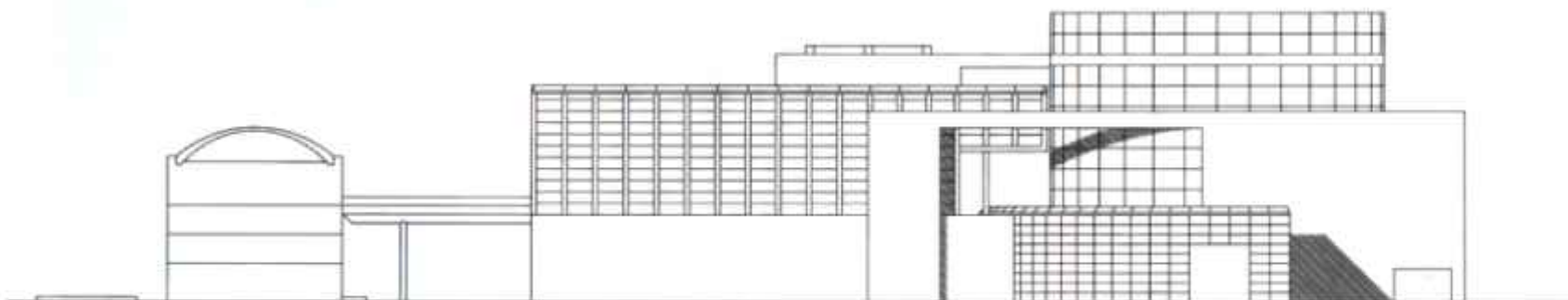
Planta.

Oficinas Raika

UBICACIÓN: OSAKA (JAPÓN) / PERÍODO: 1980 - 90

Es ésta una obra de transición dentro de la producción de Ando. Si bien en ella se pone de manifiesto la peculiar capacidad del autor de combinar, dentro de un nuevo enfoque, el tiempo físico y el espiritual, la tradición refinada de la percepción japonesa del espacio con las geometrías claras, abstractas y puristas de las vanguardias europeas de entreguerras, esta enorme sede corporativa parece una dilatación de sus anteriores proyectos. A partir del uso enfático de los volúmenes, esta obra parece iniciar la transición hacia la monumentalidad a lo Boullé que se manifiesta abiertamente en sus obras mas grandes y recientes como el proyecto de reestructuración de la isla de Nakanoshima, en el centro de Osaka. No obstante, son claramente visibles en esta obra las influencias rectoras de la obra de Ando: el purismo de Le Corbusier y la poesía del silencio, las masas y la luz heredadas de Louis Kahn.

Tadao Ando



Fachada.

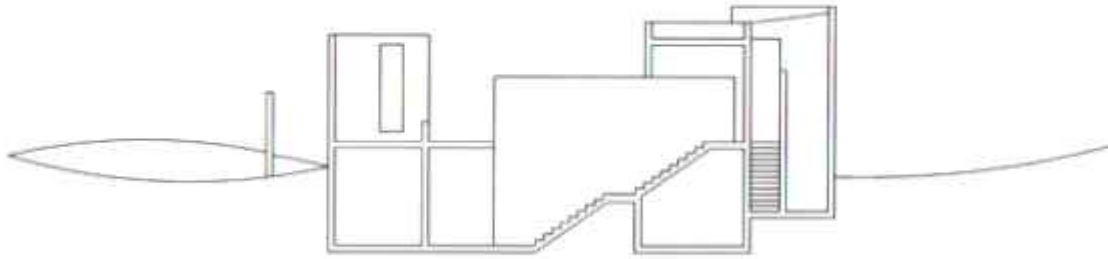
Tadao Ando

Iwasa House

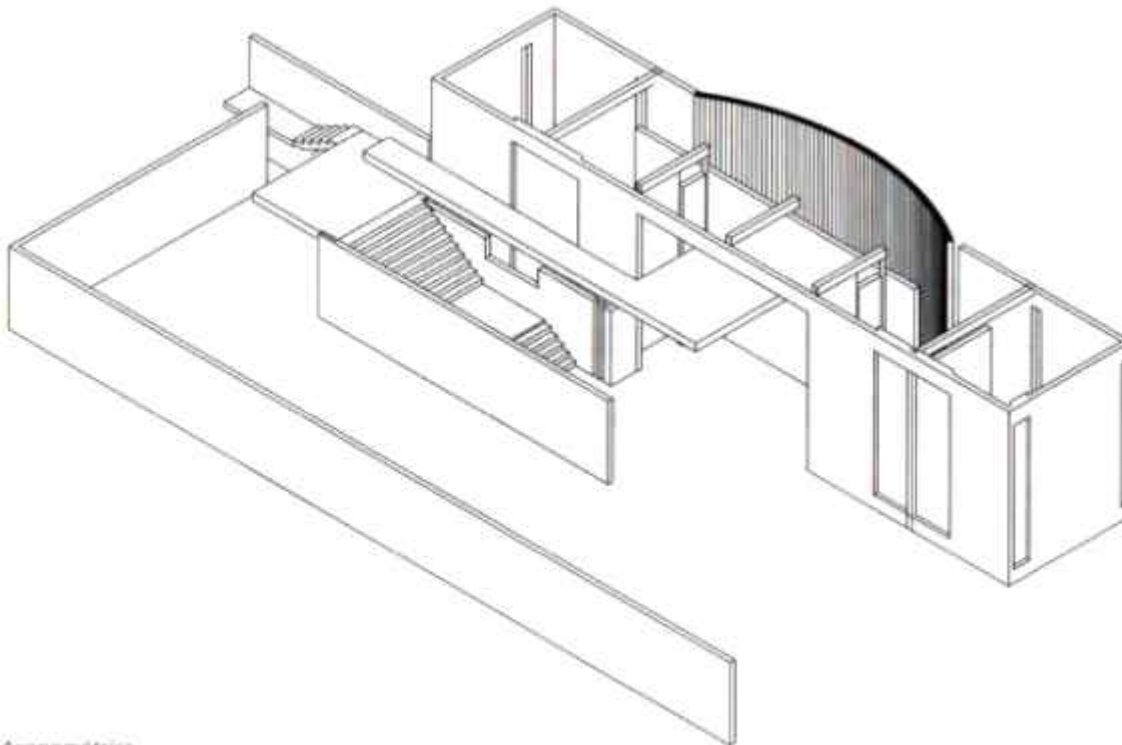
UBICACIÓN: ASHIYA, HYOGO (JAPON) / PERÍODO: 1980 - 90

En esta casa se manifiesta en toda su plenitud el rigor excepcional que ha sabido desarrollar Tadao Ando en su expresión formal. El planteo de la casa, que recuerda en su ordenamiento cuasi simétrico los planteos compositivos kahnianos, se ve transfigurado y sintetizado por el gesto envolvente del muro curvo. Este gesto condensa algunas de las obsesiones básicas del autor: cierta tendencia metafísica a proponer espacios cerrados, replegados sobre sí mismos, casi monacales, el gusto por encerrar con sus muros universos protegidos, entregados a una suerte de vida contemplativa, al placer de las sensaciones más corrientes –como señala acertadamente Chaslin (1)– tales como el deslizamiento de la luz sobre una pared de hormigón, la relación con el transcurso del tiempo, el clima y las estaciones, empleando una frugalidad de medios que raya con lo místico.

(1) Chaslin, Francois. 'La Hora Mística', Arquitectura Viva, Madrid, marzo-abril de 1995.



Sección.



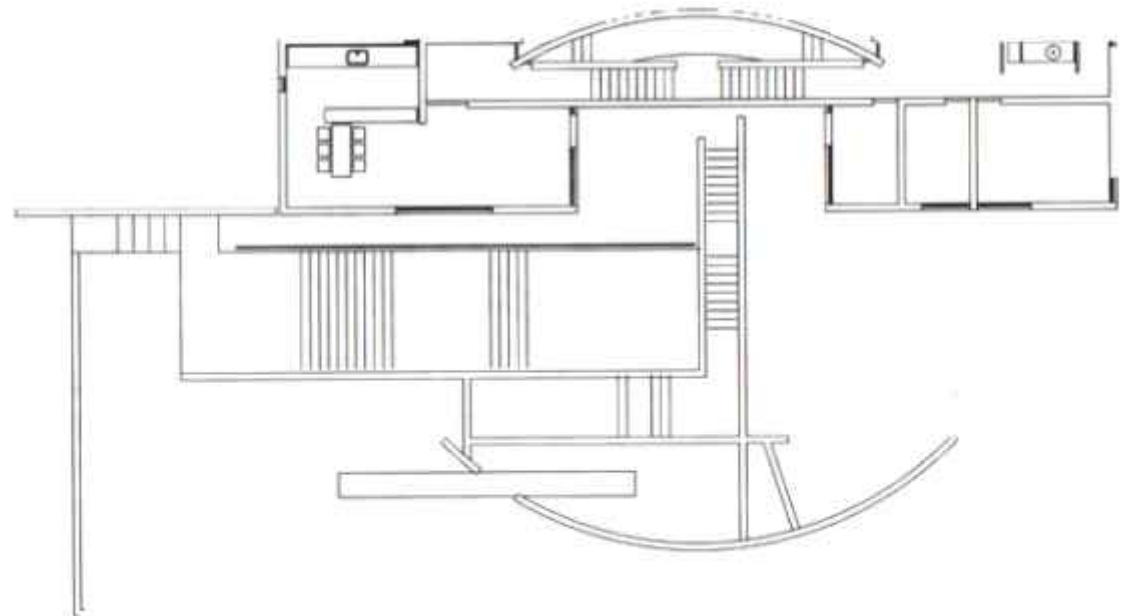
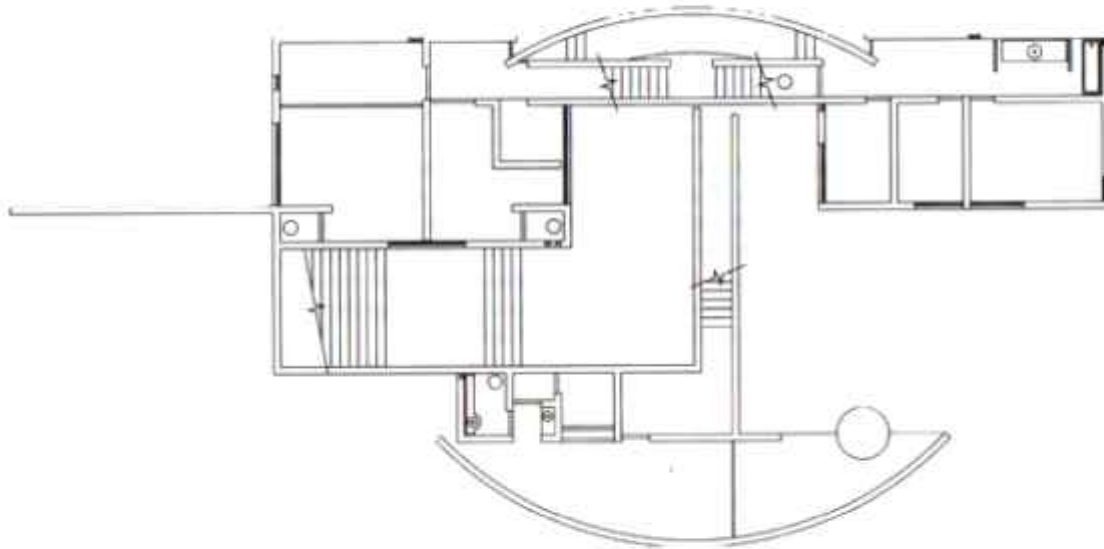
Axonométrica.



Fotografías.

Iwasa House

Tadao Ando



Museo del Bosque de Las Tumbas

Tadao Ando



UBICACIÓN: KUMAMOTO (JAPÓN) / PERÍODO: 1990

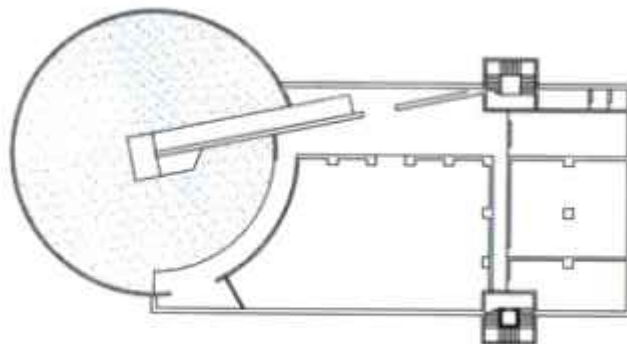
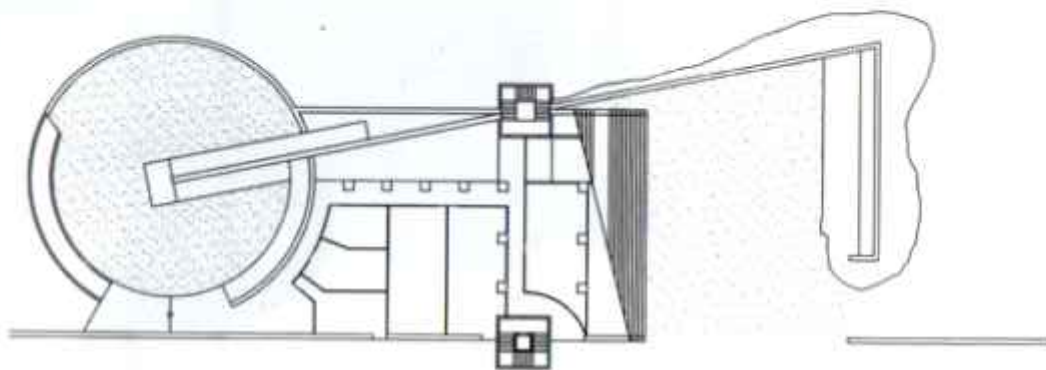
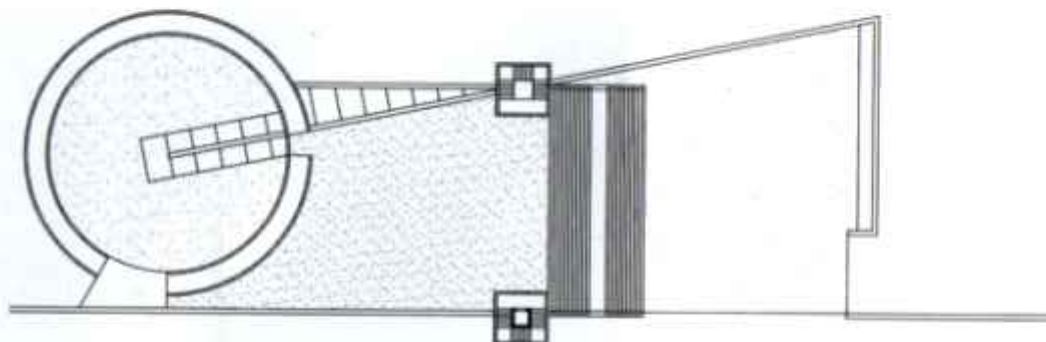
El Museo del Bosque de las Tumbas es una obra dedicada a la memoria y difusión del patrimonio histórico que representan las tumbas de Iwaburu.

El edificio ha sido diseñado como una plataforma elevada desde la cual pueden verse las tumbas. Sólo la mitad del edificio se encuentra elevado. Otra parte se ubica enterrado para no competir con el entorno y de esta manera no perturbar el descanso espiritual de sus moradores. Sólo es posible acceder al Museo peatonalmente, atravesando un profuso bosque.

El estacionamiento se ubica alejado. De volúmenes simples, característicos del autor, su morfología se limita a un rectángulo, una rampa circular y un muro que la acompaña. La rampa conduce a los visitantes a una exposición que invita a la reflexión y a la toma de conciencia de tiempos pasados y presentes. Acompañado por un rico ambiente natural pareciera entrar el visitante en un íntimo contacto con el bosque, fértil generatriz de vida.



Fotografía.



Plantas.

Santiago Calatrava





Santiago Calatrava nació en Valencia el año 1951. Entre 1969 y 1973 estudió arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, titulándose en Urbanismo en ese último año. Entre 1975 y 1979 estudió Ingeniería Civil en la ETH de Zurich. Entre 1979 y 1981 realizó el Doctorado en Ciencias Técnicas, siendo premiado por el Departamento de Arquitectura de la ETH por su tesis "Sobre la plegabilidad de las estructuras". En ese último año abre su despacho particular de arquitectura e ingeniería civil en Zurich.

Es miembro de la BSA (Asociación de Arquitectos Suizos) y de la *International Academy of Architecture*. Ha recibido entre otros el premio AD de arquitectura por el puente de Bach de Roda-Felipe II, Barcelona y el premio Fritz Schumacher de la República Federal Alemana.

UBICACIÓN: SEVILLA (ESPAÑA) / PERÍODO: 1990

Posiblemente sea ésta –aunque ciertamente no de las más importantes– una de las de mayor síntesis y sobriedad del arquitecto-ingeniero español. Ello se debe a que la índole del tema, estrictamente de estructura vial y que no encierra ningún espacio interior, le permite dar rienda suelta a su talento de ingeniero comprometido con la búsqueda de formas tan audaces como elegantes y sutiles.

El uso escultórico que Calatrava hace de ellas tiene una larga lista de precedentes, desde Gaudí y Mendelsohn hasta Maillart, Nervi y Utzon. La gran curva inclinada que domina el puente es un sobrio ejemplo de ello. No existen en esta obra los afiligranados barroquismos que saturan sus estaciones de trenes y aeropuertos, las cuales nos remiten a los interrogantes que se plantea acertadamente David Cohn en algunas reflexiones sobre la obra del autor. "A pesar de su enorme éxito la obra de Calatrava invita a preguntarse cuáles son los límites de una práctica basada en gran parte en la creación de estructuras. La tendencia hacia un naturalismo en exceso literal y hacia los tropos decorativos, las tentaciones de la ampulosidad y el sensacionalismo, la dependencia de la simetría binaria, indican unas carencias achacables no tanto a Calatrava como al lenguaje que ha elegido para sus proyectos. El afán de Calatrava por conducir la ingeniería a un terreno más expresivo desde sus orígenes requiere el esfuerzo de buscar una base poética. Los arquitectos que han avanzado en el otro sentido, desde la arquitectura hacia la ingeniería, tales como Foster, Rogers, Piano, Nouvel y ahora Miralles, han tenido más éxito, porque están trabajando con un cuerpo de conocimientos más desarrollado, fruto de décadas de teoría y experiencia." (1)



Visualización 3D.

(1) Cohn, David. *Arquitectura Viva*, Madrid, septiembre-octubre de 1994.

Biblioteca Nacional de Francia

UBICACIÓN: PARÍS (FRANCIA) / PERÍODO: 1990

Dominique Perrault



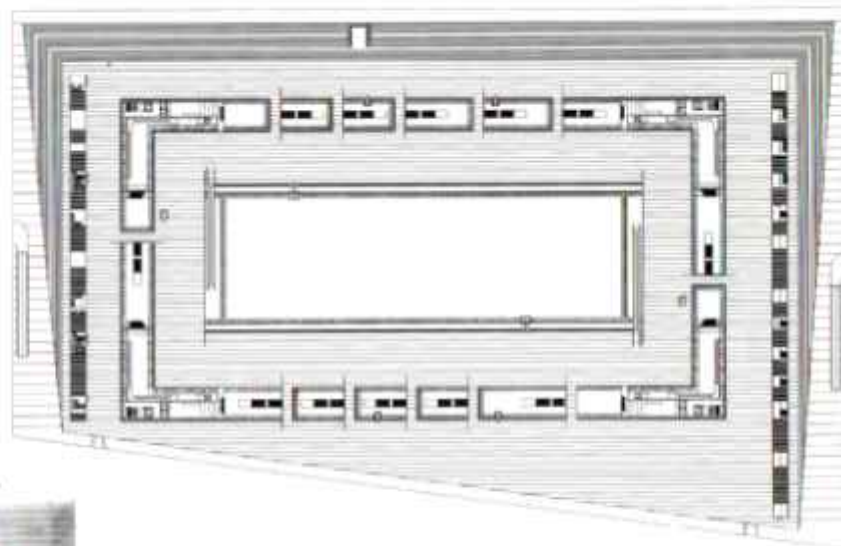
La fuerza de esta obra -ganada por concurso cuando su autor tenía 36 años- consiste en el carácter radical de su propuesta. Perrault crea una gran plaza central delimitada en sus esquinas por cuatro altas torres en forma de diedros. En dichas torres ubica los distintos depósitos de libros, mientras que los espacios destinados al público, salas de lectura, auditorios, etc. se ubican por debajo y a los costados de la gran plaza central. La propuesta significa una inversión literal del criterio de enterrar los libros y sobreelevar las salas de lectura, presente entre otros casos en la Biblioteca Nacional de Clorindo Testa.

Perrault logra a su vez con su propuesta una serie de objetivos simbólicos y urbanos. Las cuatro torres que contienen los libros tienen a su vez la forma de cuatro grandes libros abiertos que contienen el espacio central, con lo cual se produce una identificación analógica entre forma y contenido que transforma el edificio en un enorme alegoría legible a nivel urbano.

A su vez el espacio que dichas torres y el basamento encierran configura un remanso en medio de la agitación urbana, lo cual lo torna especialmente propicio para invitar a la lectura. Incluso la creación en dicho espacio de una plaza verde contribuye a crear la sensación de claustro que comúnmente se asocia con la meditación y la lectura.



Fachada



Planta



Fotografías



FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
REPÚBLICA ARGENTINA
1999



Arturo F. Montagu es arquitecto, graduado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Profesor Consulto de Diseño Asistido por Computadora en la misma institución e investigador del CONICET.

Su investigación en el área del diseño asistido por computadora data de los años 60. Fue docente auxiliar en la cátedra del profesor Gastón Breyer en 1965, y entre 1966 y 1968 desarrolló un beca en el tema, en Gran Bretaña, otorgada por el Consejo Británico. En ese país desarrolló trabajos pioneros en la Architectural Association School of Architecture, en Londres, y en el Institute of Science & Technology de la Universidad de Manchester.

Ha publicado más de 70 trabajos y ha dictado cursos y conferencias en Argentina, Bélgica, Brasil, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Israel, Japón, México, Venezuela y Uruguay sobre temas relacionados con su especialidad.

Desarrolla actualmente su actividad en el Centro CAO (Creación Asistida por Ordenador) de la FADU-UBA, en donde tiene a su cargo la coordinación de la investigaciones en curso.

Asimismo es evaluador de programas de investigación de la UBA, UNL, UNT, UNMP, UNSJ y actúa como referente para el "tenure track" de diversas universidades norteamericanas.