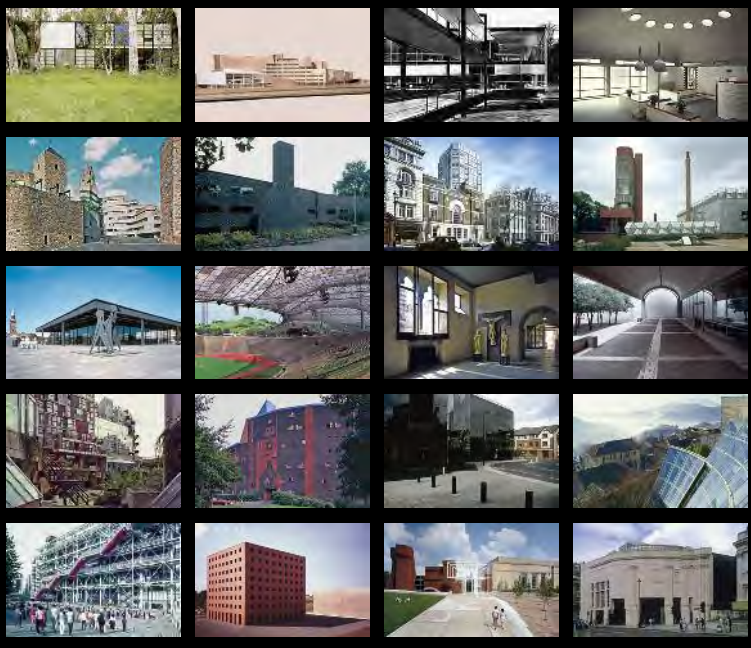
Estudios
Universitarios de
Arquitectura
22

Peter Blundell Jones
Eamonn Canniffe

MODELOS de la arquitectura MODERNA

Volumen II
1945-1990



Monografías de edificios ejemplares

Editorial
Reverté

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

22

Peter Blundell Jones
Eamonn Canniffe

MODELOS de la arquitectura MODERNA

Volumen II:
1945-1990

Monografías de edificios ejemplares

Prólogo
Roberto Osuna

Traducción
Roberto Osuna
Ramón Serrano
María Teresa Valcarce

Edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Edición original:
© Peter Blundell Jones & Eamonn Canniffe, 2007
Modern architecture through case-studies, 1945-1990
Esta edición se publica por convenio con
Elsevier Ltd., The Boulevard, Langford Lane, Kidlington, OX5 1GB, Inglaterra

© Traducción, 2013:
Ramón Serrano Avilés: capítulos 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13 y 15
Roberto Osuna Redondo: capítulos 6, 12, 17 y 18
María Teresa Valcarce Labrador: capítulos 2, 9, 14, 16, 19 y 20

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2013
Isbn: 978-84-291-2122-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S.A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 6256-2013
Impresión: Reinbook Imprès, S.L., Barcelona
1393

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 6256-2013
Isbn: 978-84-291-2122-3
Cdu: 72.036
Autor personal: Blundell Jones, Peter (1949-)
Título: *Modelos de la arquitectura moderna : monografías de edificios ejemplares. Volumen II, 1945-1990* / Peter Blundell Jones , Eamonn Canniffe ; prólogo, Roberto Osuna ; traducción, Roberto Osuna, Ramón Serrano, María Teresa Valcarce ; edición, Jorge Sainz
Edición: 1ª ed.
Publicación: Barcelona : Reverté, 2013
Descripción física: 461 p. : il. ; 24 cm
Serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 22)
Bibliografía: Bibliografía: p. [441]-450. Índice
Nota al título y mención: Traducción de: *Modern architecture through case studies, 1945-1990*
Encabezamiento materia: Arquitectura contemporánea
Encabezamiento materia: Movimiento Moderno
Autor: Canniffe, Eamonn (1960-)

Índice

	Prólogo	7
	Láminas	17
	Introducción	29
I	*Charles y Ray Eames* Casa Eames, Pacific Palisades, 1945-1949	43
II	*Hans Scharoun* Teatro Nacional, Mannheim, 1953	59
III	*Egon Eiermann y Sep Ruf* Pabellón de Alemania, Expo de Bruselas, 1958	81
IV	*Aldo van Eyck* Orfanato, Ámsterdam, 1954-1959	99
V	*Gottfried Böhm* Ayuntamiento de Bensberg, 1962-1971	117
VI	*Sigurd Lewerentz* Iglesia de San Pedro, Klippan, 1963-1966	135
VII	*Alison y Peter Smithson* Edificio 'The Economist', Londres, 1964	157
VIII	*James Stirling y James Gowan* Escuela de Ingeniería, Leicester, 1959-1964	175
IX	*Ludwig Mies van der Rohe* Neue Nationalgalerie, Berlín, 1968	203
X	*Günter Behnisch* Instalaciones olímpicas, Múnich, 1967-1972	221
XI	*Carlo Scarpa* Museo de Castelvecchio, Verona, 1957-1974	239
XII	*Louis Kahn* Museo Kimbell, Fort Worth, 1966-1972	257
XIII	*Lucien Kroll* Casa de la Medicina, Bruselas, 1969-1972	275
XIV	*Ralph Erskine* Viviendas en Byker, Newcastle, 1969-1975	295
XV	*Giancarlo De Carlo* Escuela de Magisterio, Urbino, 1968-1976	315

XVI	*Norman Foster* Willis Faber & Dumas, Ipswich, 1971-1975	333
XVII	*Renzo Piano y Richard Rogers* Centro Pompidou, París, 1969-1977	353
XVIII	*Aldo Rossi* Cementerio de S. Cataldo, Módena, 1971-1978	371
XIX	*Peter Eisenman* Centro Wexner, Columbus (Ohio), 1983-1989	389
XX	*Robert Venturi y Denise Scott Brown* Ala Sainsbury, Londres, 1986-1991	407
	Conclusión	425
	Bibliografía	441
	Procedencia de las ilustraciones	451
	Índice alfabético	457

Libros modelo (II)

Roberto Osuna

Hay muchas maneras de contar la historia. Peter Blundell Jones decidió hace tiempo que quería explicar la arquitectura moderna usando el método de los *case studies,* en el que, en nuestro contexto, los *cases* serían edificios: 'edificios modelo'. De su empeño surgió el volumen I de esta obra, que abarca el periodo 1920-1940. Y del éxito de ese primer estudio surgió este volumen II, realizado en colaboración con Eamonn Canniffe, que amplía la investigación a los años 1945-1990.

Esta 'historia' tiene al edificio como marco de todo lo que significa la arquitectura. Sin la existencia del edificio los demás discursos que se pueden hacer carecen de justificación. Y aunque en la selección de los modelos de este volumen II figura algún proyecto no realizado (el Teatro Nacional de Mannheim, capítulo II), nunca se olvida que el valor esencial de toda concepción arquitectónica reside en su potencialidad para pasar al mundo real.

Es evidente que la lista de modelos tiene dos discursos: uno explícito y evidente, que se centra en el ejemplo escogido, en su *narración* directa; y otro implícito, concretado en la propia selección, que destaca unos cuantos ejemplos y los hace significativos.

Y es aquí donde radica la importancia de estos *modelos de la arquitectura moderna* frente a otras selecciones más contingentes, basadas en criterios circunstanciales variopintos: la profundidad del 'caso' proporciona el marco teórico dentro del cual contemplar todo el siglo XX.

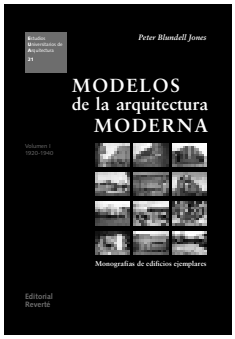
Casas modelo

El método de estudio de casos concretos es relativamente reciente en las ciencias sociales; se practica desde hace unas cuantas décadas, poco tiempo en comparación con otros métodos de investigación. En el campo arquitectónico, la denominación se dio a conocer gracias al programa de *case study houses* lanzado en 1945 por John Entenza en la revista californiana *Arts & Architecture,* y a la publicación en 1962 del libro de Esther McCoy *Modern California houses,* que recogía todas esas casas modelo.

Aunque sólo sea por el subtítulo (*case study houses, 1945-1962)*, podríamos considerar el libro de McCoy como el primero de una serie en la que la obra concreta de arquitectura constituye el núcleo de estos casos de estudio. El libro no ofrece una exposi-

Roberto Osuna es Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y coautor (con María Teresa Valcarce) del libro Peter Behrens: guía de arquitectura *(1997).*

Introducción



Este libro es la segunda parte (1945-1990) de un estudio titulado *Modelos de la arquitectura moderna,* cuyo primer volumen (1920-1940) se ha publicado también en esta colección.[1]

El estímulo para hacer el primer libro tuvo dos orígenes: en primer lugar, el valor del 'estudio de modelos' (*case studies*) en la arquitectura, que permite cierta profundización y un mayor acercamiento a las obras arquitectónicas; y en segundo lugar, la convicción de que la 'arquitectura moderna', entendida como una causa a la que unirse o un 'hombre de paja' al que odiar, ya no podía considerarse un 'proyecto' unificado. La propia experiencia del autor de ese primer volumen (P. B. J.), en su labor de desentrañar una tradición *alternativa* u orgánica, dejó abierto el camino,[2] pero la idea se amplió cuando quedó patente que la colonia Weissenhof de Stuttgart –la supuesta cuna de la arquitectura moderna y tema del capítulo 1 del volumen I– se podía interpretar razonablemente como dieciséis arquitecturas diferentes, algunas de las cuales se orientaban en direcciones totalmente opuestas. El experimento del primer libro pronto demostró que un texto de 4.000 palabras era adecuado para describir un edificio y ponerlo en su contexto ideológico, y que era posible componer con una docena de ellos una monografía de tamaño habitual. Enseguida se estableció la norma de no permitir más de un capítulo por arquitecto, con lo que se corregía esa tendencia habitual de centrarse en un puñado de héroes y, por tanto, se daba la misma voz a otras figuras menores. La elección de las obras y la decisión de colocarlas cronológicamente dio pie a un despliegue narrativo que a veces se movía en direcciones inesperadas, lo que creaba fructíferos contrastes.

Una vez publicada la edición original inglesa del primer libro, en las reseñas que se le dedicaron se cuestionó la selección de los modelos estudiados, pero también se sugirió que el proceso podría continuar. El paso siguiente era obvio: estudiar la generación de los arquitectos de la posguerra para examinar el desarrollo del Movimiento Moderno en los años 1950 y 1960, seguido por la reacción posmoderna en las décadas de 1970 y 1980. Eamonn Canniffe y yo –que habíamos recopilado material por separado como compañeros en algunos cursos comunes de la Universidad de Sheffield– decidimos compartir los capítulos para desarrollar juntos el segundo libro como un diálogo. Al principio hicimos listas de arquitectos con encabezamientos como 'Team Ten', 'opti-

1. Peter Blundell Jones, *Modelos de la arquitectura moderna: monografías de edificios ejemplares; volumen I, 1920-1940* (Reverté: Barcelona, 2011); publicado originalmente como *Modern architecture through case studies* (Oxford: Architectural Press, 2002).

2. Véanse *Hans Scharoun: a monograph* (1978), *Hans Scharoun* (1995) y *Hugo Häring: the organic versus the geometric* (1999).

Capítulo I

Charles y Ray Eames
Casa y estudio Eames
Pacific Palisades, 1945-1949

Tras la derrota de Alemania y Japón en 1945, las democracias liberales victoriosas miraron a los Estados Unidos en busca de orientación. En lo político, el liderazgo estadounidense afectó al mundo entero debido a la confrontación de poderes con la Unión Soviética y a la ayuda económica proporcionada por el Plan Marshall. En lo cultural, la presencia de tropas estadounidenses aumentó una influencia ya asentada gracias al cine y la música, y transformó el poder económico de la superpotencia, antes aislacionista, en una utopía tangible de oportunidades. En la arquitectura había una buena disposición a prescindir de los tradicionales estilos históricos europeos aplicados a los proyectos públicos, debido a que se asociaban con los fallidos regímenes totalitarios. El papel de los arquitectos como transformadores del escenario social fue difundido desde los centros académicos por exiliados europeos como Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius, cuyo trabajo pionero anterior a la guerra se presentó ante un público más amplio.[1] No sólo se transformó el entorno construido: el cambio también afectó a la imagen pública del arquitecto.

El estudio formado por Charles y Ray Eames se apartó de la práctica convencional y adoptó una visión alternativa. En lugar del típico gestor anónimo masculino, o la figura romántica del genio solitario glamurosamente ejemplificada por Gary Cooper como Howard Roark en *El manantial,*[2] los Eames se presentaban como una pareja casada que disfrutaba felizmente con su trabajo. Retratados en general como desenfadadamente comprometidos con el diseño, el trabajo para el cine y la instalación de exposiciones, los Eames parecían dedicar toda su obra a establecer una comunicación, en la que la naturaleza explícita de la forma ofrecía un contexto consciente para la naturaleza implícita del contenido. A diferencia de sus contemporáneos británicos algo más jóvenes, los

1. Este fenómeno giró en torno a tres centros principales: Cambridge (Massachusetts), Chicago y Nueva York. Walter Gropius llegó a Harvard en 1937 en calidad de director del Departamento de Arquitectura después de una breve estancia en Inglaterra y su influencia en esa escuela duró hasta su muerte; incluso a comienzos de los años 1980 la Graduate School of Design seguía celebrando su cumpleaños. Allí se le unió Marcel Breuer, y la influencia directa de Gropius se complementó con el nombramiento de José Luis Sert (arquitecto catalán exiliado de la España de Franco) como decano en 1953. Ludwig Mies van der Rohe ejerció su influencia desde Chicago. En 1938 el Museo de Arte Moderno de Nueva York expuso la obra de la Bauhaus entre 1919 y 1928.

2. La película de 1948 fue adaptada de la novela homónima, *The fountainhead,* de Ayn Rand publicada en 1943. Véase Colin McArthur, "Chinese boxes and Russian dolls: tracking the elusive cinematic city", en David B. Clarke (edición), *The cinematic city* (Londres: Routledge, 1997), páginas 19-45. Pueden encontrase ejemplos de la representación del gestor anónimo en John R. Gold y Stephen V. Ward, "Of plans and planners: documentary film and the challenge of the urban future, 1935-52", en la misma recopilación, páginas 59-82.

Capítulo II

Hans Scharoun
Proyecto de Teatro Nacional
Mannheim, 1953

2.1. *Acuarela expresionista.*

Una década más joven que Walter Gropius, y seis años menor que Le Corbusier, Hans Scharoun (1893-1972) apenas había terminado sus estudios al inicio de la I Guerra Mundial. Al principio se dio a conocer por los dibujos a acuarela realizados como miembro de la *Gläserne Kette,* la 'cadena de cristal' de Bruno Taut, en torno a 1920, que siguen siendo las imágenes más publicadas de ese movimiento (figura 2.1). Scharoun fue uno de los últimos arquitectos invitados a construir en la colonia Weissenhof, y sólo porque otros renunciaron; se reveló como un gran talento en torno a 1930, pero como arquitecto moderno pronto fue silenciado en la época de Hitler y se vio obligado a trabajar en la clandestinidad hasta después de la II Guerra Mundial.

En 1946, a la edad de 53 años, ocupó por poco tiempo el cargo de arquitecto municipal de Berlín, al tiempo que empezaba a trabajar en una serie de proyectos de concurso brillantemente innovadores, incluido el que vamos a estudiar aquí. Varios de esos concursos ganados quedaron en nada, pero a comienzos de los años 1960 construyó una serie de edificios que le dieron fama internacional, de los cuales el más conocido es el auditorio de la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Philharmonie, terminado en 1963 (figura 2.2).

2.2. *Auditorio de la Orquesta Filarmónica (Philharmonie) de Berlín, 1956-1963: vistas de la entrada y del vestíbulo principal.*

Durante los últimos nueve años de su vida, Scharoun tuvo más trabajo del que podía abarcar, y edificios tan importantes como

Capítulo III

Egon Eiermann y Sep Ruf
Pabellón de Alemania
Expo de Bruselas, 1958

Egon Eiermann no es muy conocido fuera del mundo germano y a su trabajo no se le ha prestado demasiada atención en los libros de historia fuera de ese ámbito.[1] Sin embargo, para los historiadores alemanes que escribieron entre los años 1960 y 1970 Eiermann fue uno de los principales personajes del panorama de la posguerra. En una entrevista realizada en 1977, Günter Behnisch se refería a él como «un arquitecto muy bueno. […] *El arquitecto* alemán de los últimos veinte años».[2] El crítico e historiador Wolfgang Pehnt describió acertadamente a Eiermann como el polo opuesto a Hans Scharoun, y ya en 1963 afirmaba:

> Entre estos arquitectos ya de edad madura –que eran la generación joven en la década de 1920 y en la actualidad ocupan cátedras en universidades y academias–, Egon Eiermann y Hans Scharoun representan posiciones extremas: Eiermann aporta la claridad y la visión de la imagen de la forma, así como la elegancia del diseño; Scharoun piensa cada problema de proyecto como si se le plantease por primera vez.[3]

Normalmente, el arquitecto que suele citarse en esa posición opuesta a Scharoun –como hacemos en este mismo libro, en el capítulo IX– es Ludwig Mies van der Rohe,[4] y sin duda Eiermann tiene mucho en común con Mies, mucho más conocido, incluidos su reduccionismo, su perfeccionismo y su obsesión por el detalle. Atrapado a la sombra de este gran maestro, a Eiermann se le ha prestado menos atención internacional de la que merecía;[5] pero

1. En las historias de la arquitectura del siglo XX publicadas con posterioridad a la II Guerra Mundial, Eiermann aparece, siempre brevemente, en la de Bruno Zevi (*Storia dell'architettura moderna,* 1950, 1975 y siguientes; páginas 392 y 592, y láminas 578-579); en la de Henry-Russell Hitchcock (*Architecture: nineteenth and twentieth centuries,* 1958 y siguientes; páginas 562, 580 y 625), en la de Charles Jencks (*Modern movements in architecture,* 1973; página 320, pero con el nombre mal deletreado) y en la de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co (*Architettura contemporanea,* 1976; página 372). En otros dos casos, Eiermann no figuraba en la primera edición, pero fue incluido posteriormente; se trata de las historias de Kenneth Frampton (*Modern architecture: a critical history*, 1980; página 329 de la 3ª edición, 1996, y siguientes) y de William Curtis (*Modern architecture since 1900,* 1982; páginas 472-473 y figura 591 de la 3ª edición, 1996). De todos estos libros existen ediciones traducidas al español.

2. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik* (1977), página 54.

3. Wolfgang Pehnt, voz 'Alemania' en Gerd Hatje (edición), *Lexikon der modernen architektur* (1963); versión española: *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea* (1964), página 45.

4. En el volumen I (1920-1940) se establece una oposición similar entre Mies y Hugo Häring; véanse las páginas 38-43.

5. Por ejemplo, véase el reportaje de la Exposición Universal de Bruselas publicado en *L'Architecture d'aujourd'hui,* nº 81, diciembre 1958, página 94: «Algunas obras de arquitectura caracterizadas por su elevada calidad intrínseca, su perfección y su búsqueda de unas técnicas consolidadas que se aplican con elegancia y energía hasta sus últimas consecuencias […] derivan de las enseñanzas de Mies.»

Capítulo IV

Aldo van Eyck
Orfanato
Ámsterdam, 1954-1959

Aldo van Eyck nació en los Países Bajos en 1918, pero se educó en Inglaterra antes de estudiar arquitectura en el Politécnico de Zúrich (la Eidgenössische Technische Hochschule, ETH); trabajó con Jan Rietveld y con el grupo 'de 8 en Opbouw' (la delegación holandesa en los CIAM, los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), antes de establecerse por su cuenta en los primeros años 1950.

Pero el logro más importante de su carrera inicial fue una serie de zonas de juegos infantiles construidas por todo Ámsterdam desde 1947 en adelante, a las órdenes de Cornelis van Eesteren, por entonces arquitecto municipal. Van Eyck los diseñó primero como empleado del ayuntamiento, pero más tarde los hizo ya como arquitecto independiente, y utilizó un vocabulario repetitivo pero infinitamente variado de entramados para trepar, cajones de arena, barandillas, bancos, árboles y pavimentos. Aparte de su finalidad social primordial, los parques infantiles también eran recursos para regenerar el tejido de la ciudad, y para ello rescataban esquinas de calles, plazas olvidadas y solares vacíos, y a lo largo de treinta años se construyeron nada menos que 734 (figura 4.1).[1] Estos parques infantiles tenían que ser funcionales, así como ofrecer composiciones agradables, y cada emplazamiento ofrecía una clase de espacio diferente que requería una respuesta diferente: eran espacios de enlace, piezas de esa 'intermediación' pública que con el término inglés *in-betweenness* se convertiría luego en un tema explícito de Van Eyck. Al mismo tiempo, esos parques infantiles eran un tipo de arquitectura que no sólo ofrecía, sino que requería fehacientemente, la interacción con los usuarios, pues un parque infantil muerto no tiene sentido alguno; el arquitecto puede sugerir los usos, pero los niños y sus padres deben decidir primero entrar en él y luego descubrir la manera de apropiárselo: hay en esto una indefinición que ayudó a configurar la crítica de Van Eyck al funcionalismo estricto y llegó a influir en toda su carrera, y también en la de su protegido Herman Hertzberger.[2]

Los niños fueron también el tema de otra obra temprana: una serie de escuelas primarias (una de ellas construida) en la nueva ciudad de Nagele en el Noordoostpolder, el pólder del noreste, que Van Eyck también había ayudado a planificar. Realizadas entre 1954 y 1956, estas escuelas eran construcciones modestas, de planta asimétrica y de una sola altura; tenían aulas articuladas por se-

1. Una historia de estos parques infantiles puede encontrarse en Liane Lefaivre e Ingeborg de Roode, *Aldo van Eyck: the playgrounds and the city* (2002); hay una versión abreviada en Liane Lefaivre y Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck: humanist rebel, inbetweening in a post-war world* (1999), páginas 13-78.

2. Véase Herman Hertzberger, *Lessons for students in architecture* (1991); el texto original está en Hertzberger, "Huiswerk voor meer herbergzame vorm" (*Forum*, nº 3, 1973). El proyecto clave fueron sus viviendas Diagon, en Delft, un armazón que invitaba a los habitantes a añadir gestos propios.

Capítulo V

Gottfried Böhm
Ayuntamiento
Bensberg, 1962-1971

Aunque respetado internacionalmente por una larga serie de buenos edificios y condecorado con prestigiosos galardones como el premio Pritzker,[1] Gottfried Böhm (1920) ha seguido siendo una figura marginal en los debates arquitectónicos de los últimos cuarenta años. Esto se debe en parte a que él mismo ha optado por no ser ni un teórico ni un propagandista, y sólo ha hablado de su propio trabajo con modestia, sin pretensiones y de un modo en gran parte descriptivo. Böhm era capaz de hablar de manera conmovedora sobre el lugar y la luz, sobre recorridos y umbrales, sobre cómo utilizan las personas una habitación y qué materiales resultan apropiados; pero por lo general ha evitado los paralelismos filosóficos y las complicadas coartadas intelectuales.[2] A pesar de haber sido catedrático en Aquisgrán algunos años, Böhm no fundó escuela o estilo alguno, siempre quiso huir del culto a la personalidad que acompaña al mundo de las *estrellas,* y prefirió dejar, en lo posible, que su obra arquitectónica y artística hablase por sí misma.[3] Pero sobre todo, Böhm ha seguido siendo una figura marginal porque ni en el periodo moderno ni en el posmoderno su obra se ajustó a las tendencias y categorías establecidas por los críticos e historiadores de arquitectura: su obra era camaleónica, demasiado compleja, demasiado cambiante y demasiado polifacética, pero también demasiado específica como para permitir su repetición o su emulación directa. Si tuviésemos que situar a Böhm en relación con esa polarización básica de la arquitectura moderna que se ha expuesto en el comienzo del volumen I de esta obra (lo universal frente a lo específico), él sin duda estaría en el lado de lo específico (el de Hugo Häring, Hans Scharoun, Erik Gunnar Asplund y Alvar Aalto), aunque no ocultaba su admiración por la obra de Ludwig Mies van der Rohe.

La razón de lo anterior reside en su gran sensibilidad con respecto al emplazamiento y al entorno, que le hace prestar atención a la forma del terreno, al perfil de la edificación y al estilo local, de modo que los edificios quedan configurados por su contexto. La obra que se examina en este capítulo resulta característica, ya que sin la presencia de su antiguo castillo, el nuevo ayuntamiento de Bensberg sería inconcebible.

La independencia de Gottfried Böhm no es ajena a la de su padre, Dominikus Böhm (1880-1955), uno de los principales arquitectos de la Iglesia Católica alemana de la generación anterior.

1. Se le concedió en 1986. La información está disponible en la página de Internet www.pritzkerprize.com/boehm.htm.

2. Véanse las conferencias publicadas en Svetlozar Raèv, (edición), *Gottfried Böhm: Vorträge, Bauten, Projekte* (1988).

3. En su libro de entrevistas con los principales arquitectos alemanes, Heinrich Klotz menciona la negativa de Böhm a participar, aunque es de suponer que Böhm no se sintiese predispuesto a ello debido a la aversión que Klotz mostraba en general por la corriente orgánica/expresionista; véase Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik,* 1977, página 10.

Capítulo VI

Sigurd Lewerentz
Iglesia de San Pedro
Klippan, 1963-1966

El muro es de ladrillo tosco, muy tosco, con las llagas inusitadamente anchas. Las juntas no están rehundidas ni enrasadas como es habitual, sino que 'rebosan', y el sobrante se ha rebañado de modo rudimentario con un saco viejo, lo que hace que los ladrillos queden manchados (figura 6.24). De tanto en tanto, esta textura se mitiga con otra en un marcado contraste: un plano puro de vidrio semirreflectante con un perfecto borde plateado, pegado de manera patente en la parte exterior del muro (figura 6.17). Su delicada forma queda sujeta con el recurso más rudimentario: una abrazadera en cada esquina, fijada con dos tornillos. Esta ventana de la iglesia de San Pedro, en Klippan (Suecia), obra de Sigurd Lewerentz, es uno de los ejemplos preferidos de los arquitectos: cuando se ha visto, nunca se olvida. Pero sólo la imitan los atrevidos. Primero se forma un hueco de ladrillo: un vano rectangular puro rodeado por un borde limpio de ladrillo. Después se aplica una gruesa capa de masilla en la cara exterior del vano, se aprieta contra ella una pieza de vidrio doble sellado ligeramente más grande, y se atornillan las abrazaderas en el muro para que quede fija. Desde dentro apenas parece una ventana, ya que el vidrio resulta invisible y no se ve carpintería alguna, simplemente un hueco de ladrillo en el grueso muro de ladrillo. Por fuera, la precisión y la fragilidad del vidrio contrastan intensamente con la rudeza de la fábrica de ladrillo. Se trata, desde luego, de una ventana fija, pues la ventilación se consigue por otros medios.

Este fascinante detalle es uno de los numerosos ejemplos de la iglesia de San Pedro en los que los supuestos sobre los métodos constructivos y la 'buena practica' aparentemente se ponen en duda. Este motivo produjo un vocabulario arquitectónico nuevo e inesperado, pero también puede entenderse como un comentario sobre la importancia de dar expresión a la construcción, de cómo hacer derivar la identidad de un edificio de su naturaleza tectónica.

San Pedro fue la última obra importante de Lewerentz, comenzada cuando tenía 78 años, y realizada con sumo cuidado y un constante control de la obra. Es una formulación tan radical, pese a sus diferencias, como la Neue Nationalgalerie de Ludwig Mies van der Rohe (capítulo IX). Ambos edificios se concibieron y se construyeron más o menos al mismo tiempo, y los dos arquitectos fueron prácticamente coetáneos: Mies nació en 1886 y Lewe-

Capítulo VII

Alison y Peter Smithson
Edificio 'The Economist'
Londres, 1964

El Londres de la posguerra ofrecía al visitante una imagen sustancialmente transformada con respecto a la que recogía Steen Eiler Rasmussen en su libro *London: the unique city,* de 1937.[1] El efecto de los bombardeos aéreos había sido de gran envergadura, pero los cambios en el gusto arquitectónico habían tenido un efecto aún más profundo en la silueta urbana. Durante los primeros años de la guerra, Edwin Lutyens había encabezado un comité de la Royal Academy que había imaginado una reconstrucción a la manera de una gran capital imperial. Pero cuando los recursos estuvieron disponibles, no sólo habían muerto él y otros de su generación, sino que todo el sistema imperial estaba en decadencia, lo que permitió que se configurase poco a poco una forma de ciudad mucho más problemática. Esto afectó incluso a las zonas más conservadoras. Entre Piccadilly y el palacio de St. James, St. James's Street alberga una de las intervenciones más provocadoras, pero de mayor sensibilidad, de este periodo de reconfiguración urbana (figuras 7.3 y 7.4). El trazado de esta zona de la ciudad había sido fruto en gran parte del urbanismo del periodo georgiano (una malla adyacente a algunas de las grandes mansiones aristocráticas agrupadas cerca de los jardines reales de recreo del parque de St. James), y a finales de ese periodo se asentaron allí los *palazzi* de los clubes de caballeros.[2] El poder político y económico de los miembros de ese 'territorio de clubes' había atraído la actividad comercial en los periodos victoriano y eduardiano, lo que hizo aumentar sustancialmente su escala y su densidad.

En la década de 1960, los asiduos del *swinging London,* al pasear por una calle de fachadas eclécticamente clásicas, se encontraron con una nueva sede bancaria que conservaba la escala, la altura y el material de sus vecinos, pero que carecía de adornos y estaba en gran parte revestido de vidrio. Detrás de este frontispicio, una torre rechoncha, con el mismo lenguaje arquitectónico, quebraba la silueta urbana. A esta torre podía accederse por una rampa y una escalera situadas a la izquierda del banco y que salvaban el desnivel de media planta para llegar a una plaza irregular definida por los soportales perimétricos de la torre. En este punto nos dábamos cuenta de que había otra torre, más baja y más esbelta, que ocupaba la otra esquina de este espacio ambiguamente definido. Éste era el nuevo concepto del ámbito público, tal como lo presentó en Londres el estudio de arquitectura for-

1. Steen Eiler Rasmussen, *London: the unique city* (Londres: Jonathan Cape, 1937); versión española: *Londres, ciudad única* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010).

2. Véase John Summerson, *Georgian London* (Londres: Pleiades Books, 1945).

Capítulo VIII

James Stirling y James Gowan
Escuela de Ingeniería
Leicester, 1959-1964

La Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester destaca en el conjunto de la arquitectura británica como una obra de extraordinaria novedad e inventiva, considerada en su momento la obra inglesa más importante desde la II Guerra Mundial.[1] El edificio fue revolucionario tanto en la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico derivado de muchas fuentes desconocidas como en su virtuoso tratamiento de la forma, el espacio y las posibilidades constructivas; y también marcó el punto culminante de la colaboración entre dos influyentes arquitectos británicos: James Stirling y James Gowan. Debido a la posterior fama mundial de Stirling, y a que se apropió del vocabulario de Leicester mediante su repetición en obras posteriores realizadas en solitario, a Gowan se le ha ido apartando cada vez más de esta historia, pero su aportación, tanto en Leicester como en la evolución de Stirling, no debe subestimarse.[2] Las virtudes de los dos arquitectos eran complementarias, y aunque la obra posterior de Stirling fue sumamente aclamada, ninguno de ellos repitió la originalidad absoluta de Leicester.

James Stirling (1924-1992) nació en Glasgow, pero se educó en Liverpool; llegó a su adolescencia al estallar la II Guerra Mundial, fue llamado a filas para combatir en ella y fue herido en el desembarco de Normandía, el Día D. Esto retrasó su formación en la Escuela de Arquitectura de Liverpool hasta el periodo 1945-1950. Allí pronto adoptó un aire cosmopolita, atribuido entre otras razones a la carrera de su padre como capitán de transatlánticos, al legado de Charles Reilly en la escuela de Liverpool, a la presencia allí de una escuela polaca de arquitectura en el exilio durante la II Guerra Mundial, a una primera experiencia de trabajo en Nueva York, y a la influencia de su director del trabajo fin de carrera, Colin Rowe. Aunque no fue el único de su generación que tuvo esas experiencias, Stirling pareció especialmente capaz de sintetizar sus influencias. Terminó la carrera mientras trabajaba en el estudio del arquitecto moderno Lyon Israel Ellis, donde conoció a James Gowan (1923-). Gowan nació y se educó en Glasgow, e hizo el servicio militar como operador de radar antes de estudiar arquitectura en la Escuela de Arte de Kingston; anteriormente había trabajado para los arquitectos Powell & Moya en el Skylon, esa torre aparentemente ingrávida que llegó a ser el símbolo del Festival de Gran Bretaña, celebrado en 1951. Gowan

1. Mark Girouard afirma que tuvo «un reconocimiento internacional no igualado por ningún otro edificio británico anterior desde el Crystal Palace»; véase *Big Jim: the life and work of James Stirling* (1998), página 114.

2. La monografía de John McKean sobre la escuela de Leicester (*Leicester University engineering building*, 1994), el artículo de Irenée Scalbert en la revista *Archis* ("Cerebraal functionalisme: Leicester University Engineering Building", 1994) y la mencionada biografía de Stirling escrita por Girouard (nota anterior, página 115) son las honrosas excepciones a la regla general de atribuir a Stirling el edificio de Leicester. Girouard ofrece el relato retrospectivo más detallado de la génesis del edificio, aunque se escribió sin la aportación directa de Gowan.

Capítulo IX

Ludwig Mies van der Rohe
Neue Nationalgalerie
Berlín, 1968

El concurso para el Teatro Nacional de Mannheim, convocado en 1953, se comentó en el capítulo II con relación a la propuesta de Hans Scharoun. El otro proyecto significativo desde el punto de vista histórico fue el de Ludwig Mies van der Rohe –por entonces afincado en Chicago–, que en muchos aspectos es totalmente opuesto. Mientras que Scharoun buscaba responder con detalle al emplazamiento, Mies ofrecía un tipo de edificio genérico que podía construirse en cualquier ciudad o en cualquier continente: un auténtico estilo internacional (figura 9.5). Y mientras que Scharoun buscaba reinterpretar la naturaleza del teatro para la democracia de posguerra, Mies en cambio proponía un edificio neutro y flexible que también podía ser una sala de exposiciones o un mercado: sencillamente una gran caja de vidrio con una cubierta de grandes luces, suspendida de unas cerchas exteriores. El escenario era lo más sencillo posible y los asientos del auditorio, con sus escaleras y rellanos, estaban suspendidos en el vacío. La retórica del edificio no tenía que ver con su situación o función, sino con su geometría y estructura. Incluso la torre de telares –que en la maqueta quedaba patente– se borró de algunas fotografías publicadas.[1] Evidentemente, Mies prefería el edificio sin ella.

En sus debates con Hugo Häring –cuando compartían estudio en los años 1920–, Mies ya criticaba el enfoque funcionalista e intensamente específico de Häring: ese enfoque que más tarde éste compartiría con Scharoun. Los edificios cambian de función con frecuencia –argumentaba Mies–, de manera que no sabemos cómo se van a utilizar. En vez de tratar de predecirlo, es mejor proporcionar espacios generosos que la gente pueda utilizar como quiera y que pueda adaptar a su gusto.[2] La arquitectura es una especie de enrejado adaptable en el que la planta de la vida pueda crecer.[3] Este enfoque generalizador permitía establecer algunos tipos sencillos y compatibles, y usar los materiales de una manera racional y eficaz de acuerdo con las restricciones de la producción en serie: la tecnología de nuestra época, como la consideraba Mies. El acero debía usarse tal como salía de la fábrica, los detalles debían resolverse de un modo lógico y ser repetitivos.

Desde el principio de su carrera, Mies mostró su talento para la simplificación y la reducción, para llevar las cosas a sus principios esenciales y mostrarlas con gran claridad. Esta tendencia estaba presente incluso en su obra premoderna: en la casa Perls, de

1. En algunos libros sobre Mies hay fotos de la maqueta de Mannheim completa, con la torre de telares, pero en la foto a doble página del libro de Werner Blaser publicado en 1965 (Mies van der Rohe: *Die Kunst der Struktur,* páginas 104-105; versión española: *Mies van der Rohe: el arte de la estructura*), la torre se ha eliminado.

2. Grabación en alemán de una entrevista con Mies publicada en *Bauwelt;* relatado verbalmente al autor, así como en sus escritos y conferencias, por Julius Posener; también citado en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst* (1986); versión española: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968* (1991).

3. Una metáfora de Julius Posener, relato verbal.

Capítulo X

Günter Behnisch & Partners
Instalaciones olímpicas
Múnich, 1967-1972

Si estuviésemos buscando un único estudio de arquitectura alemán que nos permitiese ilustrar los cambios habidos en la arquitectura entre 1950 y 1990, difícilmente encontraríamos un caso más adecuado que el de Günter Behnisch, pues su trabajo fue excepcional debido a su extraordinaria variedad de enfoques y a que se mantuvo constantemente al corriente de lo que ocurría en cada momento. Pero algo todavía más crucial para la historia de la arquitectura es el giro habido en su trabajo, que pasó de una arquitectura de la estandarización impulsada por la técnica, a una arquitectura sensible a la creación de lugares a la que llamaron *Situationsarchitektur.* El conjunto de las instalaciones para los Juegos Olímpicos de Múnich marca el momento exacto de esa transición; pero este cambio, lejos de aplicarse mediante la negación de la tecnología, se vio favorecido por la búsqueda de nuevas y exigentes técnicas que se apartaban de la retícula, el ángulo recto y la repetición sin sentido. Como el propio Behnisch reflexionaba:

> El concurso nos llegó en el momento justo. Estábamos bien preparados y nos habíamos desembarazado de los rígidos sistemas formales de ordenación. Habíamos experimentado hasta qué punto se debía tener cuidado al manejar todo lo que es sustancial en la arquitectura, y lo fácil que resultaba que fuese dominada y desestabilizada por ciertas fuerzas. Habíamos entendido que debíamos adoptar una actitud imparcial y abierta, no sólo hacia las personas, sino también hacia las cosas.[1]

Entre esos «rígidos sistemas formales de ordenación» mencionados por Behnisch estaban los condicionantes de la prefabricación. Nacido en 1923, Behnisch había estudiado arquitectura en Stuttgart a finales de los años 1940, antes de comenzar a ejercer la profesión en la década de 1950, pero fueron sus obras prefabricadas de los años 1960 las que le proporcionaron cierto reconocimiento en su país, pues Behnisch y sus socios se situaron en la vanguardia de este campo aún en desarrollo.[2] Ya desde los años 1920, los arquitectos del Movimiento Moderno habían estado convencidos de que las ventajas económicas de la cadena de montaje ideada por Henry Ford se aplicarían inevitablemente a la arquitectura, pues la repetición reduciría drásticamente los precios, y las fábricas ofrecerían unas condiciones de producción mejores

1. Günter Behnisch, tomado del catálogo *Behnisch & Partner, Bauten 1952-1992* (1992), página 71.

2. Según Heinrich Klotz, el de Behnisch fue el primer estudio de Alemania Occidental en abordar este tema; véase Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik* (1977), páginas 33-35. En su entrevista con Klotz, Behnisch afirma que no existía ningún otro sistema prefabricado tan avanzado en 1962.

Capítulo XI

Carlo Scarpa
Museo de Castelvecchio
Verona, 1957-1974

Si el plan Voisin de Le Corbusier de 1925 –que proponía arrasar el centro de París– representa la actitud del Movimiento Moderno hacia los contextos históricos urbanos, ya vemos el poco valor se atribuía a dichos contextos. Todo debía crearse de nuevo, sin referencia a lo que había habido antes, basándose únicamente en un supuesto análisis objetivo y racional de la función y del proceso constructivo. En la Bauhaus, Walter Gropius excluyó expresamente la enseñanza de la historia. Cuando se utilizaban ejemplos de la historia del arte –como por ejemplo en el 'curso preliminar' de Johannes Itten–, se trataban sólo como productos formales que debían analizarse en cuanto a su geometría, forma, color, composición o equilibrio, pero no en relación con sus contextos histórico-artístico o cultural.[1] Esta reacción exagerada en contra del academicismo del siglo XIX se combinaba con una corriente de utopismo progresista que sólo valoraba lo nuevo. Visto desde nuestra propia época, tan desencantada, semejante rechazo absoluto a todo un patrimonio cultural entero resulta poco creíble. Al menos desde la Ilustración, nos hemos encontrado con una división ideológica entre quienes creen en el progreso y quienes lo perciben como algo ilusorio.

En el periodo de reconstrucción posterior a la II Guerra Mundial, los progresistas estaban en alza, pero fueron desafiados por unos cuantos individuos decididos a infundir de nuevo valor y significado al contexto histórico. Las intervenciones de Carlo Scarpa en el Museo de Castelvecchio, en Verona, representan un notable ejemplo de esta actitud, aunque su trabajo se desarrolló aparentemente a la escala del pequeño detalle. Scarpa trató de restablecer la continuidad de la historia sin recurrir al pastiche histórico, sino mediante la búsqueda de una artesanía que mezclase las formas y los materiales tradicionales con los contemporáneos.

El contexto cultural

El panorama arquitectónico de Italia después de la II Guerra Mundial era reflejo de las facciones políticas, bloqueadas en una coexistencia precaria. Aunque la retórica explícita asociada a las obras públicas del Fascismo italiano se había revelado como una ilusión vacía, los arquitectos que se habían identificado con el régimen continuaron prosperando. El más influyente, Marcello Piacentini

1. Sobre los ejemplos del método de Itten en el 'curso preliminar' véase Herbert Bayer, Walter e Ise Gropius (edición), *Bauhaus, 1919-1928* (1938), páginas 30-35.

Capítulo XII

Louis Kahn
Museo Kimbell
Fort Worth, 1966-1972

Nacido en 1901 y de origen estonio, Louis Kahn se crió en los Estados Unidos, y recibió una formación arquitectónica en la versión norteamericana del sistema *beaux-arts*. Como arquitecto fue un proyectista tardío, y le costó mucho tiempo encontrar su expresión propia, quizá porque era difícil incluir todo lo que le interesaba en la clase de síntesis que quería lograr. Pero murió siendo probablemente el mejor arquitecto moderno de los Estados Unidos, aparte de Frank Lloyd Wright, admirado por la amplitud e integridad de sus últimas obras.

Como se ha visto ya en los ejemplos anteriores de este libro, hay muchos temas que los arquitectos pueden decidir afrontar al llevar a cabo un proyecto. Por ejemplo, pueden decidir relacionar el edificio con su contexto local, con algún antecedente histórico o con ese orden social que implica un programa. O bien se podrían concentrar en el uso apropiado de la tecnología, buscando de un modo racional o ficticio los aspectos tectónicos de la construcción, la estructura y los detalles. También podrían emplear sus energías en una 'solución tipo' flexible de aplicación más general, o concentrarse en la inserción eficaz y expresiva de las instalaciones, incluido el control de cómo filtra la envolvente del edificio la luz natural y el soleamiento. Asimismo, podrían tener intenciones más elevadas y espirituales, como aplicar una geometría ordenadora que se aprecie por todo el edificio, o el encadenamiento del recorrido y la secuencia espacial para controlar la experiencia visual de la que disfrutan los visitantes. O simplemente podrían conformarse con una imagen exterior sorprendente y significativa.

Si observamos la arquitectura de los últimos cincuenta años, podremos encontrar magníficos ejemplos de todos estos aspectos, pues con la expansión de la ética moderna después de la II Guerra Mundial, se exploraron todos los caminos; e incluso muchos de los aspectos enumerados también se pueden considerar temas permanentes de la arquitectura. Sin embargo, la debilidad de muchos –por no decir la mayoría– de esos ejemplos es que son monotemáticos: algunos edificios atienden a la vez a tres o cuatro de esos aspectos, pero la mayoría afrontan sólo uno o dos a expensas de los otros.[1]

Los arquitectos suelen ser buenos en el planteamiento o en los detalles, en planta o en sección, en los ambientes interiores o en la forma exterior, en el espacio o en la construcción, pero raras ve-

1. Por supuesto, todos los edificios tienen su emplazamiento y sus funciones y suponen una estructura, una construcción, instalaciones, etcétera, tienen recorridos a través de ellos y presentan alguna clase de imagen exterior. No me refiero con esto al mero cumplimiento práctico de estas condiciones, sino a su consideración como aspectos arquitectónicos.

Capítulo XIII

Lucien Kroll
Casa de la Medicina
Bruselas, 1969-1972

Resulta difícil describir, 33 años después, el enorme impacto de la Mémé (Maison médicale, o 'Casa de la medicina'). Este edificio surgió en un mundo en el que aún reinaban las aburridas certezas de la arquitectura moderna al uso, y de repente confirió a la participación una imagen nueva y espectacular. Tan sólo con contemplar su presencia anárquica, en contraste con el monolítico hospital que se encuentra a su lado, nos dábamos cuenta de la diferencia esencial entre un proyecto hecho desde lo particular a lo general y otra hecha de lo general a lo particular. Giancarlo De Carlo (capítulo XV) ya había hecho experimentos radicales en materia de vivienda participativa, y con un éxito considerable, en la ciudad italiana de Terni, en 1968, pero los resultados habían quedado revestidos con una arquitectura convencional 'de arquitecto', de un hormigón impecable.[1] Lucien Kroll atenuó aún más el control y renunció a todas esas convenciones y a esa impecabilidad en favor de una arquitectura autogenerada. Y se dejó que esa arquitectura tuviese una imagen tan desaliñada e impredecible como fuese necesario, por lo que resultó bastante escandalosa: «Hay veintisiete ventanas en el catálogo;» –afirmaba Kroll– «la mayoría de los arquitectos eligen dos o tres. ¿Por qué no utilizar las veintisiete?»[2]

Es algo en lo que nunca habríamos pensado, pues iba totalmente en contra de la creencia convencional de que la repetición abarata y, por tanto, es obligatoria; peor aún: iba en contra de los postulados del buen gusto arquitectónico y de la fe dominante en las ventajas, supuestamente universales, de la simplicidad y la proporción. Con su típico ingenio travieso, Kroll estaba cuestionando tanto los argumentos tecnológicos como los estéticos, tal como ha seguido haciendo desde entonces en libros y artículos, y en una serie de proyectos igualmente anárquicos.[3]

Lucien Kroll nació en Bruselas en 1927 y estudió arquitectura en la École Nationale Supérieure de la Cambre, también en Bruselas, donde terminó en 1951. Después de una primera asociación con Charles Vandenhove, montó su propio estudio en 1957, y trabajó durante los siguientes doce años en un flujo constante de proyectos sociales y domésticos concebidos con sensibilidad, bien construidos, y educadamente modestos en su apariencia: «un afable estilo neovernáculo», como lo denominó Francis Strauven.[4] El interés de Kroll por la participación comenzó con su primer

1. Véase Benedict Zucchi, *Giancarlo De Carlo* (1992), páginas 106-16.

2. Entrevista con el autor, 1986.

3. Véanse Lucien Kroll, *Composants: faut-il industrialiser l'architecture?* (1972), *Lucien Kroll: buildings and projects* (1987) y *Tout est paysage* (2001).

4. Francis Strauven "The anarchitecture of Lucien Kroll", *Architectural Association Quarterly*, volumen 8, nº 2, 1976, páginas 40-44.

Capítulo XIV

Ralph Erskine
Viviendas en Byker
Newcastle, 1969-1975

Nacido en el seno de una familia inglesa en 1914, Ralph Erskine estudió arquitectura en el Regent Street Polytechnic de Londres antes de emigrar a Suecia en 1939, donde vivió hasta 2005 y llegó a ser el arquitecto más importante de su generación. Como miembro de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) y posteriormente del Team Ten, también tuvo un importante papel internacional, y desde los años 1960 empezó a hacer proyectos en Gran Bretaña, de los que probablemente el más importante sea el enorme conjunto de viviendas de Byker.[1]

Considerada una obra clave de los años 1970 en Inglaterra, este conjunto consolidó la fama internacional de Erskine y al mismo tiempo pareció indicar una orientación nueva y progresista para la vivienda, gracias a la participación de los usuarios. Era un proyecto innovador tanto en el aspecto social como en el arquitectónico, y no es una mera coincidencia que el arquitecto procediese de un país con uno de los estados de bienestar más avanzados y con los mejores estándares de vivienda social de Europa. Pero nada más empezar a conseguir que las nuevas viviendas sociales tuviesen un aspecto aceptable, la privatización ya estaba echando raíces.[2] Las últimas fases del conjunto Byker todavía se estaban construyendo cuando Margaret Thatcher se convirtió en primera ministra británica en 1979. Thatcher dejó la vivienda en manos de la iniciativa privada y ordenó una venta generalizada del patrimonio de viviendas municipales, con lo que logró que ser inquilino de una vivienda social fuese casi una vergüenza. Estos cambios políticos –aún no revocados en el momento de escribir este libro [2005-2006], pese a la vuelta al poder del Partido Laborista– hacen difícil establecer una valoración ecuánime de ese conjunto Byker algo maltrecho que puede verse actualmente.[3]

Erskine se sintió atraído por Suecia debido al carácter progresista de ese país tanto en la política como en la arquitectura. Criado y educado como cuáquero, Erskine se identificaba con la honesta frugalidad del carácter sueco y con la naturaleza igualitaria de la socialdemocracia que se había instaurado allí en 1932. Estos valores políticos se habían plasmado en la nueva arquitectura denominada 'funcionalista', que se había establecido con la Exposición de Estocolmo de 1930, proyectada por Erik Gunnar Asplund, y que desde allí se había extendido por toda Escandinavia.[4] La arquitectura moderna sueca había surgido de unas po-

1. El otro proyecto que podría competir en importancia sería el Clare Hall, en Cambridge, de 1966-1969, un intento radical de redefinir los *colleges* de Cambridge.

2. El proyecto fue una especie de privatización, pues el organismo local responsable de la arquitectura había sido desplazado por la empresa privada de Erskine.

3. Las fotografías de este capítulo, realizadas por el autor en agosto de 2005, muestran un leve deterioro material. Byker ha seguido siendo un conjunto municipal, pero todavía lo encontramos ocupado en su mayor parte, con el mobiliario urbano intacto y con una sorprendente ausencia de pintadas.

4. Véase mi monografía sobre Asplund: Peter Blundell Jones, *Gunnar Asplund* (2006).

Capítulo XV

Giancarlo De Carlo
Escuela de Magisterio
Urbino, 1968-1976

Giancarlo De Carlo fue una extraordinaria personalidad intelectual en la arquitectura italiana, famoso como profesor y autor, y también como arquitecto y urbanista. Nacido en 1919, completó su formación en vísperas de la II Guerra Mundial y luchó como partisano contra los fascistas. No construyó hasta la década de 1950, pero para entonces ya era conocido por sus escritos, pues había publicado libros y artículos sobre Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y William Morris, y había trabajado como redactor en la revista *Casabella Continuità*.[1] En 1951, De Carlo organizó la exposición 'Arquitectura espontánea', un primer intento de llamar la atención sobre las virtudes de lo vernáculo, realizado por un arquitecto moderno.[2]

Como protegido de Ernesto N. Rogers y alegre joven figura del debate arquitectónico italiano, pronto se le invitó a las sesiones de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), donde se convirtió en uno de los principales miembros del Team Ten (véase el capítulo IV, página 100). Este equipo constituyó una influyente agrupación de intelectuales que estableció una larga amistad entre De Carlo y Aldo van Eyck (capítulo IV), Alison y Peter Smithson (capítulo VII) y Ralph Erskine (capítulo XIV), entre otros.[3] Este grupo elaboró algunas de las primeras críticas, y de las más agudas, a la teoría arquitectónica moderna, centradas en el funcionalismo estricto, en la zonificación urbanística y en haber caído en manos de empresarios y burócratas; pero, al mismo tiempo, abogaban por un entendimiento más profundo de la ciudad, de los cambios provocados por la vida moderna, del sentido de lugar y de las posibilidades de la participación.

Desde el principio, De Carlo se interesó por la ciudad, así como en los edificios singulares, y rechazó como algo artificial la brecha entre la arquitectura y el urbanismo. A finales de los años 1950 tuvo la suerte de ser invitado a realizar un plan general para la pequeña ciudad de Urbino, promovido por un cliente extraordinariamente visionario: Carlo Bo, rector de la universidad local.[4] Este prolongado estudio sentó las bases de la actividad profesional de De Carlo y de su enseñanza de la 'lectura del territorio' como acto crítico inicial de investigación para cualquier proyecto arquitectónico.

Urbino tiene una larga y noble historia como residencia de los duques de Montefeltro, mecenas de artistas como Piero della Fran-

1. Nos referimos a *Le Corbusier, antologia critica degli scritti* (Milán: Rosa e Ballo, 1945); *William Morris* (Milán: Il Balcone, 1947); "L'insegnamento di F.Ll. Wright", (*Domus,* nº 207, 1946). Más datos sobre estos primeros años pueden encontrarse en Giorgio Ciucci, "Then perhaps, and even by different paths, art will come", en Francesco Samassa (edición), *Giancarlo De Carlo: percorsi* (2004), páginas 289-317.

2. La exposición se incluyó en la IX Trienal de Milán (1951), así que se anticipó en más de diez años a la exposición y el libro *Arquitectura sin arquitectos* de Bernard Rudofsky (Nueva York: MoMA, 1964).

3. La descripción del Team Ten basada en la versión de De Carlo puede encontrarse en véase Benedict Zucchi, *Giancarlo De Carlo* (1992), páginas 26-35.

4. «La universidad de Urbino está dirigida una persona extraordinaria: el escritor y crítico literario Carlo Bo, que ha sido rector durante más de treinta años. Bo ha dejado en la ciudad una huella casi tan profunda como la de Federigo de Montefeltro en el siglo XV»; declaraciones de De Carlo en Denys Lasdun, *Architecture in an age of scepticism* (1984), página 52.

Capítulo XVI

Norman Foster
Sede de Willis Faber & Dumas
Ipswich, 1971-1975

Norman Foster nació en Mánchester en 1935. Después de hacer el servicio militar en las fuerzas aéreas británicas, estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Mánchester y en la Universidad de Yale, en los Estados Unidos. Allí conoció a otro estudiante británico, Richard Rogers, con quién formó el equipo que dio origen a la arquitectura de la 'tecnología punta' *(high-tech)* británica.[1]

La sede de la compañía de seguros Willis Faber & Dumas en Ipswich, terminada por Foster en 1975, puede considerarse la primera obra madura y compleja de esta corriente *high-tech,* pues se acabó antes que el Centro Pompidou de París, obra de Rogers en colaboración con Renzo Piano (capítulo XVII). El principio rector de la *high-tech* era el aprovechamiento racional y universal de la tecnología,[2] pero esto estaba sujeto a los condicionantes culturales individuales de cada arquitecto. Por tanto, una breve incursión en la influencia que Mánchester y Yale tuvieron en la obra inicial de Foster resultará útil para poner de relieve algunos elementos subyacentes al proyecto del edificio de Ipswich.

Mánchester presentaba un paisaje urbano formado por construcciones industriales decimonónicas de gran escala, pero fue una obra pionera de la arquitectura moderna de mediados del siglo XX la que tuvo una influencia más duradera en Foster. El edificio del diario *Daily Express,* construido por el ingeniero Owen Williams en 1939 en la Great Ancoats Street, era un imponente mastodonte, en especial cuando se iluminaba por la noche mientras funcionaban las rotativas. De día, sus formas redondeadas de vidrio negro escondían la estructura de hormigón de los talleres de impresión (figura 16.1). Absteniéndose de aplicar los lenguajes arquitectónicos convencionales, fue a esta tradición ingenieril autóctona a la que Foster volvió para desarrollar sus propias formas arquitectónicas, evitando los lenguajes arquitectónicos convencionales.

Al reflexionar sobre los edificios que habían ejercido influencia en él, Foster también subrayaba el impacto que habían tenido algunas construcciones de vidrio del siglo XIX como Barton Arcade (1871) y Lancaster Avenue (hacia 1873, demolido) como inspiración sobre las posibilidades sociales de las nuevas tecnologías constructivas.[3] En Barton Arcade, las bóvedas y cúpulas de vidrio y fundición iluminan plantas de oficinas situadas sobre un pasaje de tiendas, lo que crea un mundo más modesto con un lenguaje

1. Foster, Rogers y sus parejas formaron el Team 4 entre 1963 y 1967. Norman y Wendy Foster siguieron juntos y fundaron Foster Associates, que ha continuado hasta hoy día con pequeños ajustes en el nombre del estudio.

2. Al parecer, el término *high-tech* se desarrolló como una denominación para describir unas obras que reaccionaban en contra de los aspectos agresivos del 'nuevo brutalismo', y lo hacían con cierto optimismo respecto a las soluciones tecnológicas y la adopción de la estética de la ingeniería.

3. Sobre Barton Arcade y Lancaster Avenue, véase el catálogo incluido en Johann Friedrich Geist, *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts* (1969), páginas 351-359.

Capítulo XVII

Renzo Piano y Richard Rogers
Centro Pompidou
París, 1969-1977

Desde finales del siglo XIX, la imagen de la vanguardia parisiense se proyectaba sobre el telón de fondo de la ciudad tradicional y las mejoras imperiales del barón Haussmann.[1] El paisaje urbano de los bulevares y las galerías se lo había apropiado inconscientemente la burguesía, pero también se prestaba a una lectura antropomórfica por parte de la vanguardia. Para los surrealistas, París era un gran cuerpo en el que los soñadores podían perderse.[2]

Después de la ocupación y la liberación tras la II Segunda Guerra Mundial, los situacionistas adoptaron un tono más estridente y condenaron la americanización de la ciudad debida al espectáculo consumista y la destrucción de su entorno bohemio por los conjuntos comerciales.[3] Uno de los barrios en peligro era el Marais, cuya atmósfera querían conservar los situacionistas debido a su yuxtaposición de industria y vivienda, de ocio y mercados, y a sus posibilidades de propiciar esos acontecimientos fortuitos y encuentros casuales que ellos tanto apreciaban.[4] Cuando estallaron los sucesos de Mayo del 68, los situacionistas los reivindicaron enseguida como señal de que sus deseos se estaban haciendo realidad. Al final, la explosiva combinación de maoísmo, antiamericanismo y hedonismo juvenil quedó reprimida, pero el nuevo presidente de la República, Georges Pompidou, se percató enseguida de que la cultura podía desempeñar un valioso papel en la representación de los valores del estado. Su política cultural también fue una reacción en contra del mandato de su predecesor, Charles de Gaulle, y de las graves divisiones a las que había sometido a la sociedad francesa. Pompidou encargó incluso nuevos interiores para el Palacio del Elíseo, con formas blandas y *op-art* de artistas y diseñadores coetáneos.[5] A escala urbana, las exigencias de representación de las empresas quedaron satisfechas con la construcción de La Défense como barrio de negocios.

Y así, el 11 de diciembre de 1969, en un acto tradicional de marcado patronazgo cultural, Pompidou decretó que había de construirse un nuevo tipo de centro cultural en el corazón de París. Esto ofrecía la posibilidad de apropiarse de toda la vestimenta de la cultura contemporánea para el mecenazgo público, al tiempo que la elección del emplazamiento en el Marais neutralizaría un barrio obrero conflictivo. Se convocó un concurso de proyectos para crear un servicio público en medio de la vida urbana, que generase y enmarcase esa vida urbana en vez de ser un mero pro-

1. Véase Sigfried Giedion, *Space, time and architecture* (1941-1969); versión española: *Espacio, tiempo y arquitectura* (2009), páginas 706-737.

2. Un ejemplo de la interpretación surrealista de la vida urbana parisiense desde 1926 puede encontrarse en Louis Aragon, *Le paysan de Paris* (1926); versión española: *El campesino de París* (1979). Un estudio reciente sobre la relación entre la ciudad y la producción artística, puede encontrarse en Sarah Wilson, *Paris: capital of the arts* (2002).

3. Simon Sadler, *The situationist city* (1998).

4. Los elementos del Marais se utilizaban con frecuencia en las típicas obras situacionistas: los mapas psicogeográficos. Un debate sobre todo ello y su relación con la construcción posterior del Centro Pompidou puede encontrarse en Sadler, *The situationist city* (1998), páginas 62-66.

5. Una valoración positiva del mecenazgo cultural de Pompidou puede encontrarse en el catálogo de la exposición celebrada para conmemorar el 25º aniversario de su muerte: *Georges Pompidou et la modernité* (París: Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999).

Capítulo XVIII

Aldo Rossi
Nuevo cementerio de San Cataldo
Módena, 1971-1978

La indiferencia general hacia el contexto urbano en la arquitectura posterior a la II Guerra Mundial provocó en la década de 1970 una reacción que reabrió el tema de la memoria como presencia física y también como contenido poético. En ningún sitio fue esta reacción tan intensa como en Italia, pero este país también había sido la cuna del fascismo, lo que arrojó una larga sombra sobre la arquitectura italiana durante las décadas posteriores a la liberación. El régimen fascista se había apropiado tanto de las formas históricas italianas como del manto de la modernidad, lo que provocó como reacción la búsqueda de nuevos caminos después de 1945.

Radicado en Roma, Adalberto Libera se concentró en las necesidades sociales a través de la vivienda y mostró interés por la arquitectura vernácula y anónima.[1] Luigi Moretti, más estrechamente vinculado al régimen derrocado, se encerró en su atención a los valores espaciales, lo que quedó patente tanto en sus edificios como en su revista *Spazio*.[2] En Milán, Ernesto N. Rogers, director de la revista *Casabella* y principal representante italiano en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), transformó la obra del grupo BBPR (Banfi, Barbiano di Belgiojoso, Peressutti y Rogers), que pasó de la fría abstracción del cubo abierto que forma el monumento conmemorativo a los deportados en el Cementerio Monumental de Milán (1945-1955), al *supermedievalismo* de la torre Velasca (1958), un polémico añadido a la silueta de la ciudad (figura 18.1).[3] Con sus plantas superiores salientes, este edificio sugería que BBPR había adoptado con respecto al urbanismo una postura conservadora, basada en los antecedentes históricos.

Este talante afectó también al círculo de jóvenes arquitectos reunidos en torno a Rogers y *Casabella*, entre ellos Carlo Aymonino, Giorgio Grassi y Aldo Rossi, que, como sus predecesores del Team Ten, estaban deseando poner en evidencia las deficiencias del urbanismo moderno, plasmadas, por ejemplo, en conjuntos como el QT8 (Quartiere Triennale Ottava), construido para la VIII Trienal de Milán, celebrada en 1947.[4] Pero a diferencia del Team Ten, este grupo –que llegó conocerse como 'La Tendenza'– estaba desencantado con la arquitectura moderna y, como reacción en contra, su obra acabó impregnándose de una atmósfera de nostalgia y memoria.

1. Véase en particular el conjunto de viviendas sociales en Tuscolano, Roma, de 1950-1954, incluido en Francesco Garofalo y Luca Veresani (edición), *Adalberto Libera* (1989), páginas 149-155.

2. Sobre Moretti, véase Federico Bucci y Marco Mulazzani (edición), *Luigi Moretti: opere e scritti* (2000).

3. Sobre el monumento a los deportados, véase Ulrike Jehle-Schulte Strathaus y Bruno Reichlin, 'Parole di pietra: architettura di parole' (1995). Sobre la torre Velasca, véase Federico Brunetti, *La torre Velasca* (1996).

4. Véase Pietro Bottoni, *Antologia di edifici moderni in Milano* (1954), páginas 196-241.

Capítulo XIX

Peter Eisenman
Centro Wexner
Columbus (Ohio), 1983-1989

Tras la consolidación del Movimiento Moderno en la década de 1920, gran parte de la arquitectura del siglo XX trató los edificios como objetos exentos, situados en un entorno abierto o ligeramente yuxtapuestos unos a otros (véase el volumen I, capítulos III y VII), y esto llegó a ser la modalidad dominante en la manera moderna de proyectar. Cuando en la década de 1970 se puso en entredicho esa herencia moderna, algunos arquitectos, entre ellos Peter Eisenman, intentaron desintegrar meticulosamente la presencia material de sus edificios como objetos y, en su lugar, jugar con la ambigüedad de si se entienden como entidades autosuficientes o como componentes de esa estructura más amplia que constituye el contexto urbano. El hecho de que este tema haya alcanzado un papel tan crucial en el pensamiento arquitectónico contemporáneo es fruto de esa situación cultural denominada 'posmoderna'. Este término –que simplemente denota un periodo que sigue al moderno y supone una reacción en su contra– se ha utilizado en exceso durante las tres últimas décadas, aplicándolo hasta la saciedad a toda clase de manifestación cultural: desde las bellas artes elitistas hasta sus modalidades populares.[1]

En la arquitectura, este término no se presta a una definición fácil por el uso de unas formas específicas, sino que más bien se pone de manifiesto en una hábil utilización de ellas, que indica un interés autorreflexivo por la idea de juego.[2] Algunos críticos han intuido que lo posmoderno no es ese difundido juego de manipulación conscientemente ambivalente, sino más bien, como ha señalado Hal Foster:

> […] una oposición básica que existe entre una posmodernidad que busca deconstruir la modernidad y resistirse al statu quo y una posmodernidad que repudia lo primero para exaltar lo segundo: una posmodernidad de resistencia y una posmodernidad de reacción.[3]

El lenguaje de Foster conlleva un código obvio, pues esa descripción pertenece a comienzos de los años 1980 cuando, en la era de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, para cualquier intelectual políticamente correcto los términos 'reacción' y 'resistencia' tenían sus equivalentes políticos en la derecha y la izquierda. Pero ahora, muchos años después, el escenario de la Guerra Fría ha sido usurpado por el colapso del Pacto de Varsovia, la globaliza-

1. En los ámbitos de la arquitectura, la cultura y el urbanismo, véanse por ejemplo: Charles Jencks, *The language of post-modern architecture* (1977), versión española: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1980); Hal Foster (edición), *Postmodern culture* (1985); y Nan Ellin, *Post - modern urbanism* (1996).

2. Véase Jencks, *The language of post-modern architecture* (1977), páginas 87-90. Con referencia específica a Eisenman, véase Kenneth Frampton, "Eisenman revisi - ted: running interference", en 'Peter Eisenman', *A+U,* edición extra, agosto 1988, páginas 57-69, que comienza con una cita de *Homo ludens,* de Johannes Huizinga.

3. Véase Foster, *Postmo - dern culture* (1985), páginas xi-xii.

Capítulo XX

Robert Venturi y Denise Scott Brown
Ala Sainsbury, National Gallery
Londres, 1986-1991

20.1. *Cubierta de la primera edición española de* Complexity and contradiction in architecture, *1974.*

Robert Venturi se hizo famoso con un libro crucial: *Complexity and contradiction in architecture,* publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1966 (figura 20.1). Vincent Scully decía en la introducción: «probablemente es el texto más importante sobre arquitectura desde *Vers une architecture,* escrito por Le Corbusier de 1923»;[1] pero, a diferencia de este último, el libro de Venturi no era una teoría universal promulgada en tono mesiánico: era un «suave manifiesto» que afirmaba que el placer de la arquitectura residía en lo fortuito y lo accidental, en las yuxtaposiciones y las incoherencias. Su propuesta iba en contra de las cuatro décadas anteriores de teoría de la arquitectura, que habían favorecido el racionalismo y habían menospreciado lo intuitivo. «Menos es más» (*less is more*) había sido la máxima de Ludwig Mies van der Rohe, y la respuesta a ella dada por Venturi, burlona sólo en parte, era: «Menos es el aburrimiento» (*less is a bore*).[2] El Team Ten había intentado reanimar la arquitectura de posguerra con llamamientos a reformar los modelos sociales existentes, con una poderosa expresión formal y con el aprovechamiento de los materiales dotados de carácter. Por el contrario, la receta de Venturi era la ambigüedad, los elementos de doble función, la alusión histórica consciente y 'el difícil conjunto'. Como decía Scully: «Progresivamente, punto por punto, va surgiendo el conjunto de la tesis. Y esta tesis es nueva: difícil de captar y de expresar, tosca y desarticulada como sólo pueden serlo las ideas nuevas.»[3]

Robert Venturi nació en Filadelfia en 1925 y estudió en la Universidad de Princeton, donde entre sus profesores estaba el maestro *beaux-arts* Jean Labatut. Esta formación profesional básica se amplió con una estancia en la Academia de los Estados Unidos en Roma, intercalada entre su trabajo en los estudios de Eero Saarinen y Louis Kahn.[4] Esta mezcla de influencias clásicas y modernas, incluidos sus conflictos inherentes, fue el trasfondo de la reinterpretación hecha por Venturi de la teoría de la arquitectura tal como la expuso en su famoso libro.

Su esposa y compañera profesional, Denise Scott Brown, nació en Suráfrica en 1931 y se crió en un ambiente marcado por la influencia de la arquitectura moderna europea. Su madre había sido compañera de estudios de Rex Martienssen, quien mantenía correspondencia con Le Corbusier. Tras terminar su formación en la Architectural Association de Londres, Denise y su primer ma-

1. Vincent Scully, introducción a Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (1966); versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1974), página 11.

2. Venturi, *Complejidad y contradicción...*, página 29.

3. Scully, introducción a Venturi, *Complejidad y contradicción...*, página 11.

4. Véase David B. Brownlee y David G. De Long, *Louis I. Kahn: in the realm of architecture* (1991); versión española: *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura* (1998), página 72; a su regreso de Roma en 1959, Venturi se incorporó al estudio de Kahn hasta que se estableció por su cuenta al año siguiente.

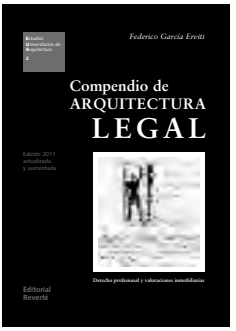
Conclusión

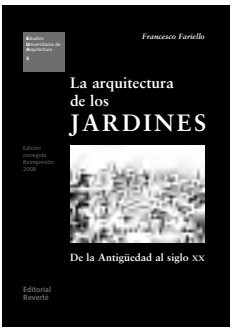
Un edificio que representa un emotivo eslabón entre los volúmenes I y II del presente estudio es el Pabellón de Barcelona, obra de Ludwig Mies van der Rohe. Este pabellón se construyó para la Exposición Internacional de 1929, pero al poco tiempo fue desmontado; y luego renació de sus cenizas como un ave fénix para gozar de un segundo advenimiento en 1986 (figura de abajo). Su perfecta reconstrucción –que le añadió un color inesperado– puso de manifiesto lo intemporal que era la obra de Mies, en particular porque esta segunda aparición parecía celebrar el final de esos excesos eclécticos conocidos como 'arquitectura posmoderna', y el comienzo de un nuevo y más decidido minimalismo en todas las artes visuales. Y el pabellón parecía tan absoluto como proyecto que ninguna de las nuevas casas minimalistas de los años 1990 llegaron a poner en cuestión su supremacía, pese a los adelantos en la tecnología, especialmente la del vidrio, que en el ori-

Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona, 1929, tal como se reconstruyó en 1986; véase también la figura 9.3.

Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

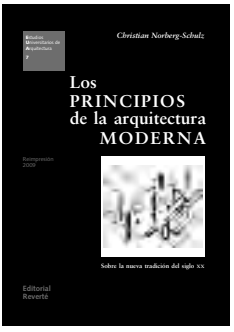
1 2 3



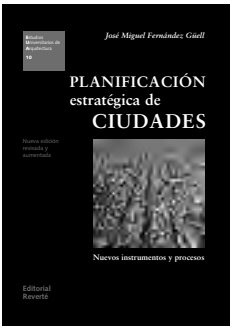


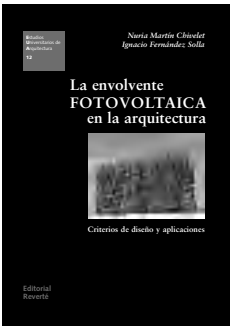
4 5 6

7 8 9

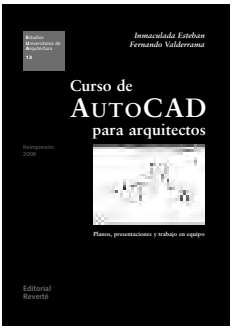


10 11 12





13



Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama
Curso de AutoCAD para arquitectos
Planos, presentaciones y trabajo en equipo

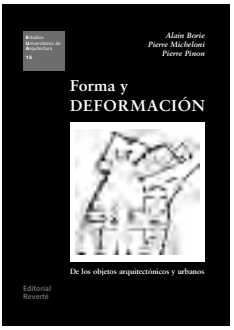
ISBN: 978-84-291-2113-1
338 páginas · 406 ilustraciones
Reimpresión 2009

14

Darío Álvarez
El jardín en la arquitectura del siglo XX
Naturaleza artificial en la cultura moderna

ISBN: 978-84-291-2114-8
497 páginas · 657 ilustraciones (44 en color)
Disponible en formato electrónico (*e-book*)
ISBN: 978-84-291-9231-5

15



A. Borie · P. Micheloni · P. Pinon
Forma y deformación
De los objetos arquitectónicos y urbanos

ISBN: 978-84-291-2115-5
210 páginas · 301 ilustraciones

16

Alfonso Muñoz Cosme
El proyecto de arquitectura
Concepto, proceso y representación

ISBN: 978-84-291-2116-2
274 páginas · 117 ilustraciones

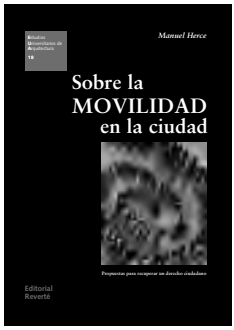
Colección **E**studios **U**niversitarios de **A**rquitectura

17

Sigfried Giedion
Espacio, tiempo y arquitectura
Origen y desarrollo de una nueva tradición

Edición definitiva
ISBN: 978-84-291-2117-9
864 páginas · 538 ilustraciones

18



Manuel Herce
Sobre la movilidad en la ciudad
Propuestas para recuperar un derecho ciudadano

ISBN: 978-84-291-2118-6
328 páginas · 317 ilustraciones

19

Gillian Darley
La fábrica como arquitectura
Facetas de la construcción industrial

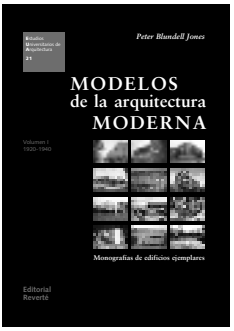
ISBN: 978-84-291-2119-3
272 páginas · 227 ilustraciones (26 en color)

20

María Fullaondo · Fernando Valderrama
Curso 3ds Max para arquitectos
Modelado, materiales e iluminación

ISBN: 978-84-291-2120-9
402 páginas · 1.162 ilustraciones (246 en color)

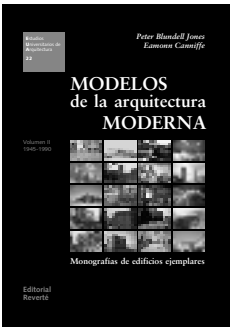
21



Peter Blundell Jones
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen I: 1920-1940
ISBN: 978-84-291-2121-6
332 páginas · 522 ilustraciones (17 en color)

22



Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe
Modelos de la arquitectura moderna
Monografías de edificios ejemplares

Volumen II: 1945-1990
ISBN: 978-84-291-2122-3
461 páginas · 592 ilustraciones (22 en color)

En preparación:

Colin Rowe · Leon Satkowski
La arquitectura del siglo XVI en Italia

Manuel Martín Hernández
La casa en la arquitectura moderna

Alan Powers
La arquitectura moderna en Gran Bretaña

Lilia Maure
La arquitectura del clasicismo en Inglaterra

Darío Álvarez
El paisaje en la arquitectura del siglo XX

Alberto Sanz
El jardín clásico en España

Modelos de la arquitectura moderna

Volumen II: 1945-1990

Este libro es la segunda parte de un riguroso trabajo de investigación que intenta observar con un nuevo enfoque el Movimiento Moderno y enmarcarlo según unos criterios más amplios. A diferencia de las historias canónicas de la arquitectura moderna, este estudio exalta la profundidad y complejidad de ese movimiento, y resalta no tanto sus propósitos comunes como su espíritu explorador y la consiguiente diversidad creativa.

En este estudio se intenta también hacer una aproximación más cercana a los edificios, pues muchas historias del pasado –al concentrarse en los estilos y los periodos, y en la historia de la cultura en general– han mencionado los edificios sólo de pasada. Esto hace que el enfoque de este libro sea *diferente* y que tenga además un marcado carácter didáctico, pues el libro va dirigido fundamentalmente a los estudiantes de arquitectura.

Para ello se adoptado el método del 'estudio de modelos' o casos concretos *(case studies)*, de manera que cada uno de los capítulos que componen el libro está dedicado monográficamente a un ejemplo singular, en este caso del periodo que va desde el final de la II Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín.

Así pues, los capítulos abarcan desde la continuación del Movimiento Moderno en la posguerra (con obras de Ludwig Mies van der Rohe, Hans Scharoun, los Eames o Egon Eiermann) hasta la corriente denominada 'deconstructivista' (representada aquí por Peter Eisenman), pasando por la renovación propiciada por el Team Ten (Aldo van Eyck, los Smithson y Giancarlo De Carlo), algunas figuras singulares (como Gottfried Böhm, Sigurd Lewerentz, Günther Behnisch o Carlo Scarpa), las obras participativas (como las de Lucien Kroll y Ralph Erskine), los dos últimos 'maestros' (Louis Kahn y James Stirling), los ideólogos posmodernos (Aldo Rossi y Robert Venturi) y la exaltación de la tecnología punta o *high tech* (Norman Foster y Piano & Rogers).

Peter Blundell Jones *(Exeter, 1949) estudió en la Architectural Association de Londres y actualmente es catedrático de teoría e historia de la arquitectura en la Universidad de Sheffield; es autor de libros sobre* Hans Scharoun *(1973 y 1995),* Hugo Häring *(1999),* Günter Behnisch *(2000),* Gunnar Asplund *(2006) y* Peter Hübner *(2007).*

Eamonn Canniffe *(Manchester, 1960) estudió en Cambridge y Harvard, y ha dado clase en las escuelas de arquitectura de Manchester (1968-1998 y en la actualidad) y Sheffield (1998-2006); es coautor (con Tom Jefferies) de la* Manchester architecture guide *(1998) y autor de* Urban ethic: design in the contemporary city *(2006) y* The politics of the piazza *(2008).*

Ilustración de cubierta: Imágenes de cada uno de los veinte modelos estudiados en este volumen.

Editorial Reverté
www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2122-3