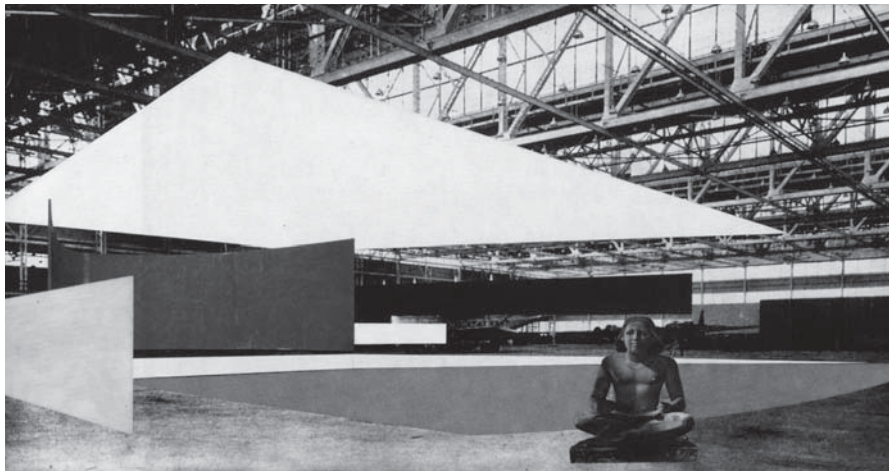
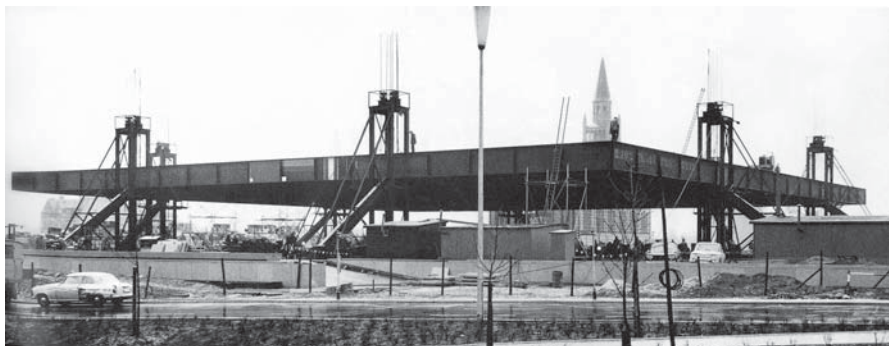




1



2



3

“Un museo para una pequeña ciudad no debería emular un museo metropolitano. El valor de esa clase de museos se basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera como están expuestas. El primer problema consiste en concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no como un lugar de donde conservarlo. En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada. Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes. El espacio arquitectónico, así configurado, es una definición volumétrica, más que un confinamiento espacial. (...) El edificio, concebido como un único y gran espacio, permite máxima flexibilidad. La estructura, que permite construir un espacio de esas características, sólo puede realizarse con acero. De esta manera, el edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y forjado en la cubierta”. (Mies van der Rohe, memoria del proyecto de Museo para una pequeña ciudad)

En 1942 la revista *Architectural Record* encarga a Mies un proyecto teórico de Museo para una pequeña ciudad (1). Ese mismo año el arquitecto realiza un

fotomontaje para el proyecto de *Concert Hall* que muestra una construcción neoplástica contenida en una nave de amplias dimensiones, proyectada poco antes por Albert Kahn. (2)

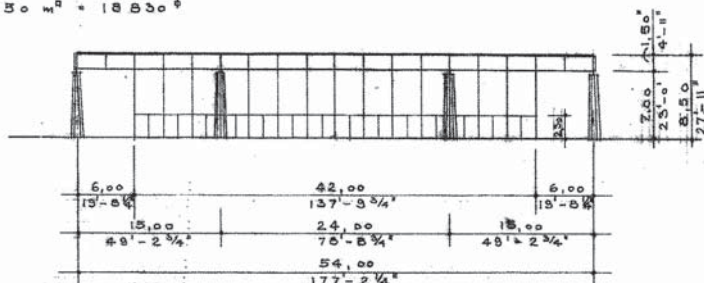
Transcurren veinte años hasta el próximo proyecto museístico de Mies. Primero en Schweinfurt y seguidamente en Berlín. El Ayuntamiento de esta ciudad encarga a Mies un proyecto para albergar la colección de arte del siglo XX, propiedad de la municipalidad. A juzgar por su aspecto final todo parecería indicar que los intereses museísticos y tectónicos proclamados en aquella memoria y contenidos en aquel fotomontaje coinciden meticulosamente con la imagen del pabellón de la Nueva Galería Nacional. Pero como es sabido, la construcción que emerge a la superficie, no es sino un solemne periscopio que acoge y complementa programas secundarios de amplio espectro. En realidad los 90.000 de superficie exigidos para alojar la colección permanente se desplazan a la planta sótano cuya última versión se beneficia de una topografía descendente para iluminar una de sus caras. Arriba cabrían, a lo sumo, 30.000 m² y las prioridades del proyecto son claras. (6)

Mies, aparte de satisfacer el programa propuesto por el Ayuntamiento dispone de uno propio: Aquel que culmina el empeño del arquitecto en levantar unas edificaciones de planta cuadrada cuya tipología estructural inicia en 1950 con el proyecto la casa de 50 x 50 pies y prosigue, a otra escala, en los proyectos tampoco construidos de las oficinas de Bacardí en Santiago de Cuba y el Museo Schäfer de Schweinfurt. (4)

La sección del proyecto muestra cómo la intersección entre ambos encargos, el oficial y el propio, atrapa únicamente esa delgada corteza que Mies dibuja obsesivamente desde sus primeros proyectos. Esa alfombra reticulada que, aparte de esconder bajo ella el programa que eventualmente no

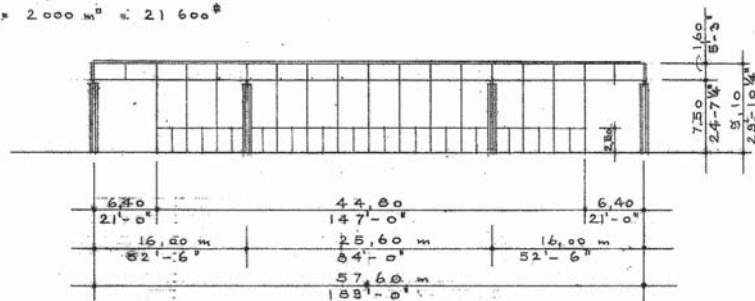
CUBA

GRID = 3,00 m
AREA = 1750 m² = 18830 ft²



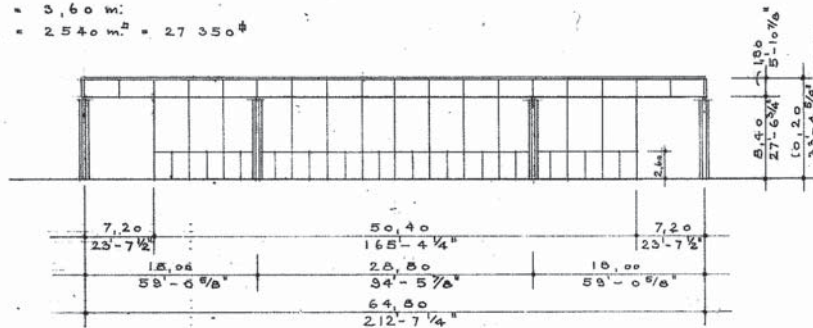
SCHWEINFURT

GRID = 3,20 m
AREA = 2000 m² = 21600 ft²



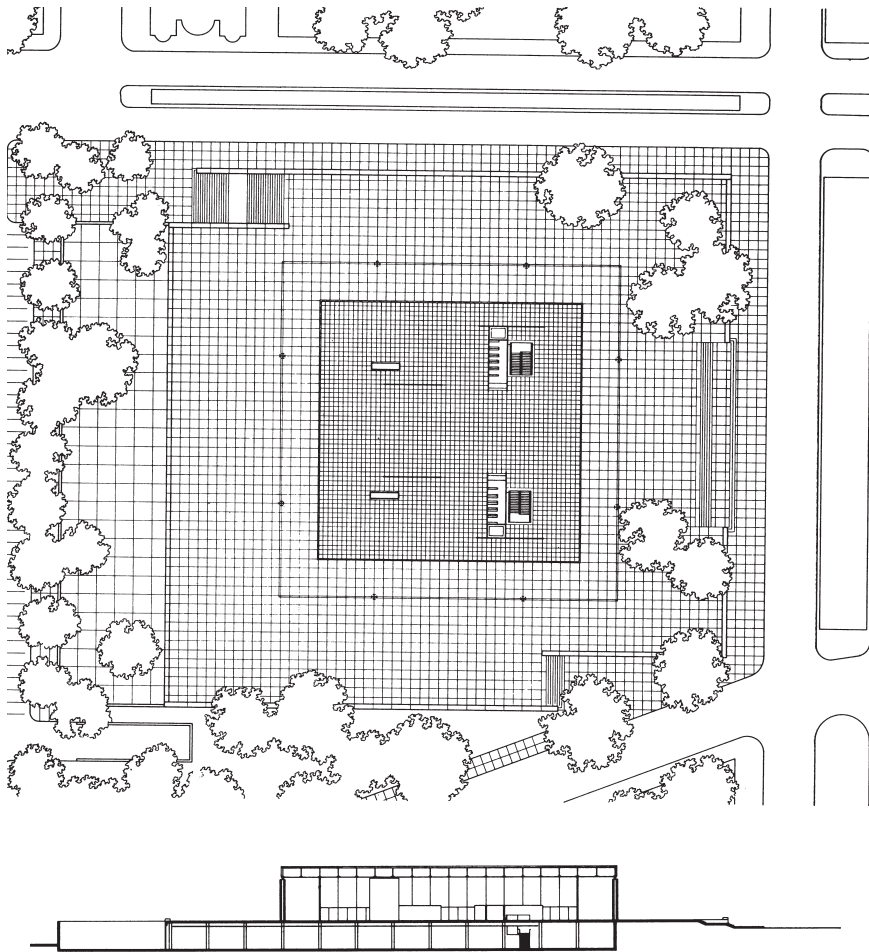
BERLIN

GRID = 3,60 m
AREA = 2540 m² = 27350 ft²



0 10 20 m

54



cabe, le permitirá una y otra vez controlar magistralmente el sistema de acceso de sus edificios.

En este caso Mies, como ya sucedió en el pabellón de Barcelona, ofrece una doble entrada, aunque jerárquicamente opuesta a las del 29. Una frontal, simétrica, presente en toda su etapa americana, que refuerza la gravedad de la intervención y nos presenta la fachada como el plano del cuadro en el que convergen las fugas del pavimento. Otras dos tangenciales, oblicuas al palio que preside la construcción. Esa operación que, por uno de sus lados, resuelve la circulación entre el aparcamiento y el acceso principal, ofrece otra percepción más dramática, en contrapicado, acentuada por el desnivel existente entre ambas cotas, que evoca la visión de un templo desde su ascensión hacia el promontorio que éste corona. (5)

En la superficie bajo palio, su vocación de icono sacro, se aviene mal con la presencia doméstica de un cortinaje que, impuesto por las exigencias del programa, se sabe ajeno a los intereses del lugar. Incluso el propio acristalamiento diríase innecesario. Para su despiece Mies recurre al ya probado en el Crown Hall, pero a diferencia de aquél, el plano acristalado se retrasa, lo que incrementa la levedad de la cubierta, protagonista indiscutible del lugar. (7)

El interés por verla realizada es tal que, a pesar de la progresiva artritis que le imposibilita controlar la dirección de la obra, delegada en su nieto el arquitecto Dirk Lohan, en 1967 viaja de Chicago a Berlín para asistir al crucial levantamiento de la cubierta de la Galería Nacional. La cota reproduce exactamente la misma relación entre longitud y altura que propone en sus dos fallidos intentos precedentes, primero en Cuba y luego en Schweinfurt: 7,7. Un sistema hidráulico eleva la cubierta a 8,40 m. del plano del suelo. De ahí cuelga el proyecto.

* * *

7

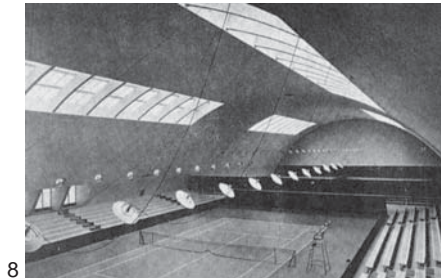
1956 fue un buen año en la cosecha de la arquitectura de Jacobsen. Además del proyecto para la Compañía de Aerolíneas SAS y el hotel Royal, proyecta las casas Henriksens y Rütwen-Jurgensen, la fábrica Christensen y gana el concurso para la construcción del pabellón deportivo de Landskrona (12). Suficiente para colmar la biografía profesional de buena parte de sus colegas.

Las anteriores incursiones de Jacobsen en arquitecturas de programas deportivos cubiertos se remontan a la década de los 30. Tanto la nave cubierta de entrenamiento para el club de equitación de Mattssons (1930), (8), como las pistas cubiertas de tenis Junkers (1935) y H.I.K. (1935), (9) proponen bóvedas de hormigón, en cuya cáscara se indagan diversas soluciones de iluminación cenital.

Si añadimos a esta lista la construcción, por las mismas fechas, del Teatro de aforo reducido en Strandvejen (cuya cubierta practicable permitía representaciones estivales al aire libre) seguramente cerraríamos la experiencia acumulada por Jacobsen en cubriciones de medias y grandes luces, inferiores por otra parte a las exigidas en este programa de aforo aproximado a los 2000 espectadores.

La propuesta de Jacobsen para el pabellón de Landskrona, si no fuera por la presencia algo sobredimensionada del cuerpo central que emerge retrasadamente del plano de fachada, sugiere la visión de un edificio administrativo de dos alturas. La planta baja, porticada; la superior delimitada perimetralmente con una ventana corrida (11). Si tuviéramos que hurgar en su propia producción, la propuesta estaría mucho más cercana al cuerpo horizontal del contemporáneo proyecto para la Compañía de Aerolíneas SAS y el hotel Royal, que a referentes deportivos anteriores (10).

Circunstancias ajenas a su voluntad paralizan el proyecto unos cinco años. Al cabo de ese tiempo se mantiene el



8



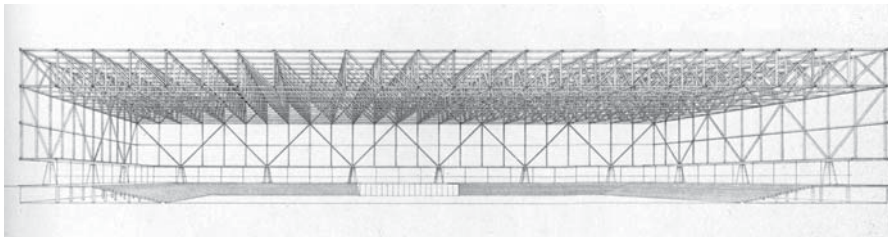
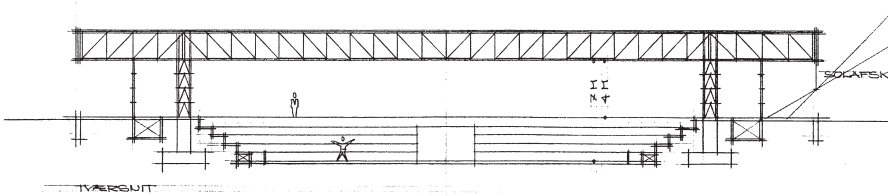
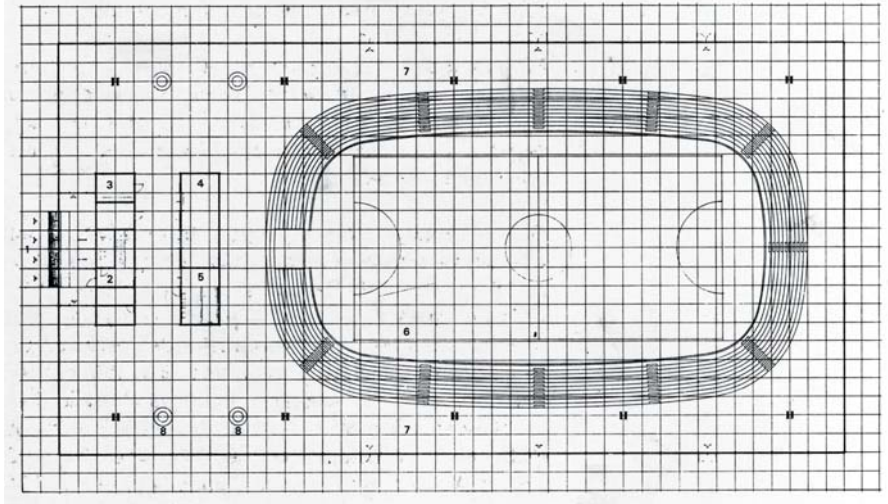
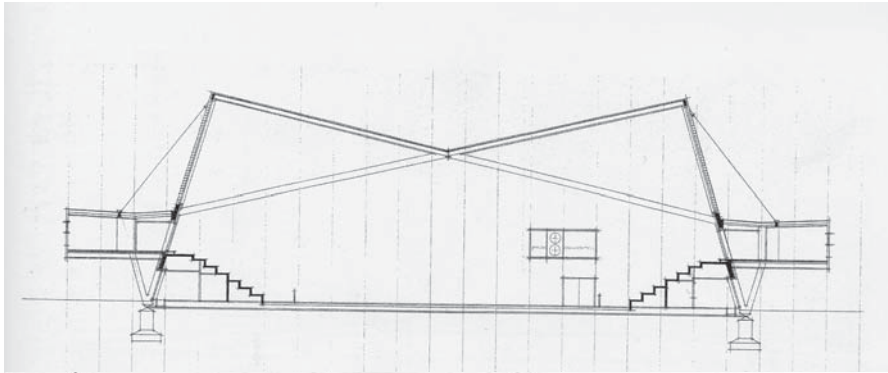
9



10



11



programa pero ha cambiado la ubicación. El nuevo emplazamiento se aleja de la costa para situarse hacia el interior de la misma región, en un territorio horizontal y boscoso.

No sólo habrá cambiado el lugar. Ya sea como respuesta a la belleza inmaculada del nuevo territorio al que Jacobsen acaso no atribuye más ni mejor arquitectura que la verticalidad de su cercana arboleda, o sea como fruto de la insatisfacción que sobre el tiempo produce la mirada crítica, Jacobsen decide despojarse del edificio (13).

12

Para ello solo hizo falta invertir un único vector: Se entraría a pie plano, por arriba y, al dictado de la sección que dibuja la grada, se descendería hacia la pista y a sus correspondientes espacios servidores (14).

Pudiera ser que el arquitecto danés se viese influido por la sección que poco antes Mies había propuesto para su Convention hall y seguramente éste conocía (15). O, mirando atrás, quizás Jacobsen decidiera driblar el encargo y construir un estadio al aire libre, como aquel que construyó 20 años atrás, deprimiendo la sección, en Jaegersborg (16), cubriéndolo a continuación con un remedo de aquel palio vegetal que, tratado como edificación, constituye el sistema de acceso del Ayuntamiento de Tårnby (17), concurso que vence mientras transcurren los cinco años que el pabellón de Landskrona invierte en encontrar su definitivo lugar.

13

Sea como fuere, el balance final de todo ello da lugar en 1962 a un proyecto rotundo que responde con equívoca facilidad, una vez más, a un doble encargo: El de satisfacer el programa funcional del pabellón deportivo, y el de construir una horizontal que, como contrapunto de la arboleda dibuje las coordenadas del paisaje. La altura, 4 metros, el grosor del trazo, 2 metros (18).

14

15

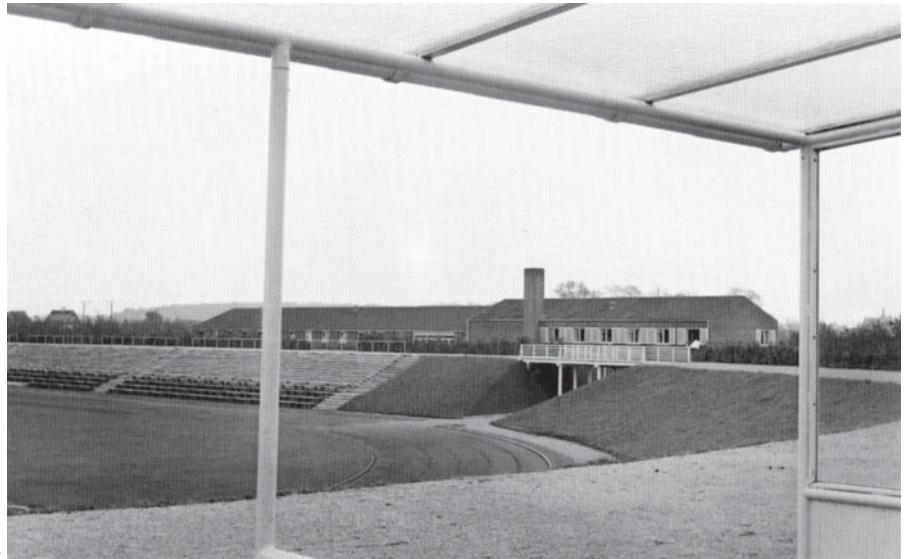
El tercer plano plano seleccionado pertenece a Paulo Mendes da Rocha (PMR). En realidad, si para completar tan privilegiada terna éste debiera haberse reivindicado en algún foro, sin duda su candidatura debería haber optado a la categoría del conjunto de la obra.

Quizás como ningún otro año, 1962 aúne intereses comunes a los tres protagonistas de este escrito. Mientras un Mies anciano recibe el encargo que le permitirá materializar su último gran empeño arquitectónico, un Jacobsen cercano a los 60 años, internacionalmente reconocido, se apresta pragmáticamente a desandar la versión inicial de Landskrona que ese mismo año recibirá definitivamente luz verde. Simultáneamente, la foto fija de ese prolífico año profesional del joven Mendes da Rocha muestra, entre otros, sus proyectos para el Fórum de Avaré, la Sede del Club de Joquei de Goiás, y el proyecto de su propia casa en Butantã, que construirá un par de años más tarde.

A pesar de la incontestable solvencia de estas obras, el protagonismo arquitectónico de 1962 en Sao Paulo recae en su maestro y mentor, Vilanova Artigas que construye el magnífico proyecto de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo (FAUUSP), edificio en el que Artigas e, invitado por éste, Mendes da Rocha, impartirán durante años la docencia.

Retomando las obras de Mendes da Rocha de ese mismo año se puede observar como la sección es ya un documento esencial. A través de ella se puede comprobar su obstinado empeño en introducir aire, vacío, aunque para ello deba alterar una topografía que, desde ese mismo instante pasa a formar parte indisoluble del proyecto.

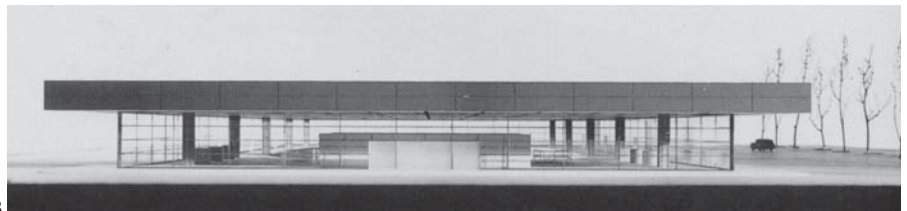
Analizando desde esta óptica su densa producción podemos observar como la disposición en altura de ese vacío que atraviesa sus propuestas, como si de una planta más se tratara, permite



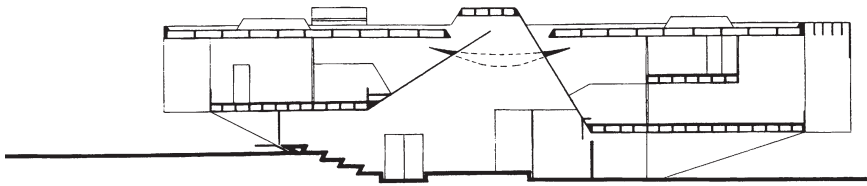
16



17



18



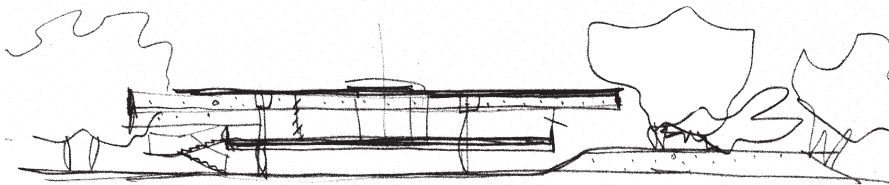
aventurar determinadas agrupaciones:

a) El Fórum de Avaré, de ese mismo año 62, cuya memoria presenta al edificio como una plaza cubierta (19), es buen exponente de una relación presente en la mayoría de las casas que PMR proyecta (20) y que alcanza su punto álgido en la construcción, 25 años más tarde, de la tienda Forma (21). Se trata de un vacío acotado entre el terreno y una edificación que proyecta su sombra en el mismo. A menudo, para obtener la altura del vacío deseada no se consigue elevando la edificación sino deprimiendo la topografía, clara muestra de la natural apropiación que el proyecto hace de la misma.

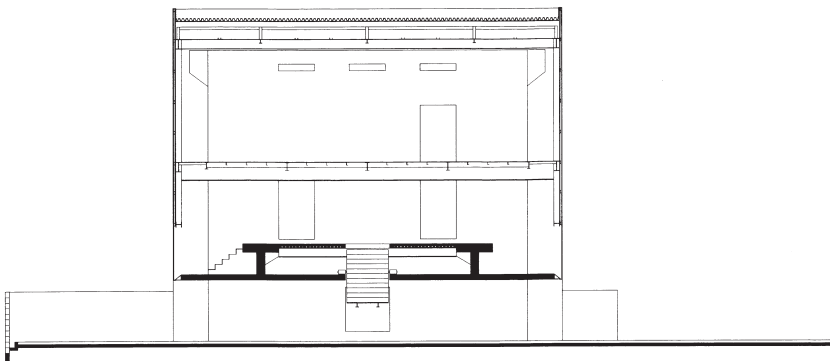
b) En un segundo apartado el vacío escinde el proyecto en dos partes, ocupando su centro de gravedad. Suele tratarse de proyectos de una escala superior a los anteriores. A menudo la parte inferior se cobija bajo la línea de tierra, acentuando las similitudes espaciales de la primera agrupación. La Sede del Club de Jaquei de Goias (21- 22), también de 1962, ejemplifica unas relaciones que se verán posteriormente intensificadas en los proyectos del Centro Pompidou (1971), (23-24) y del Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (1975). (25)

c) Un último grupo de proyectos desaparecen total o parcialmente, engullidos por una línea de tierra sobre la que emergen signos abstractos de su presencia, a menudo concentrados en la resolución de programas complementarios o ajenos al original. El primer ejemplo de ello quizás sea el Pabellón de Brasil en la Expo de Osaka (26-27), en 1969, cuya singularidad dio a Mendes da Rocha el merecido reconocimiento internacional. Pero será en el MUBE (30-31), de 1987 o en su proyecto germinal de la Biblioteca de Río de Janeiro (28-29), donde esa actitud adquiere mayor consistencia. Es de este último proyecto de donde el escrito pretende sustraer el tercer plano plano.

58



P M R

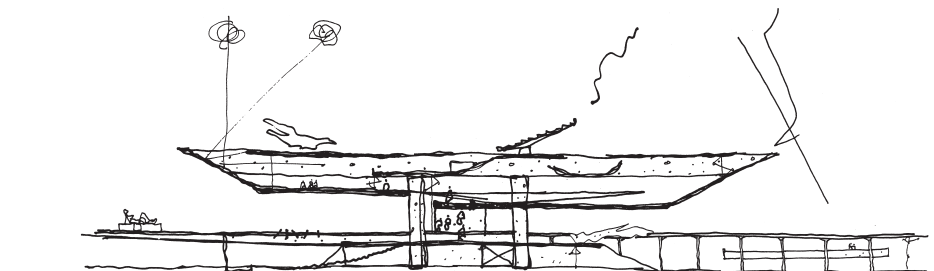
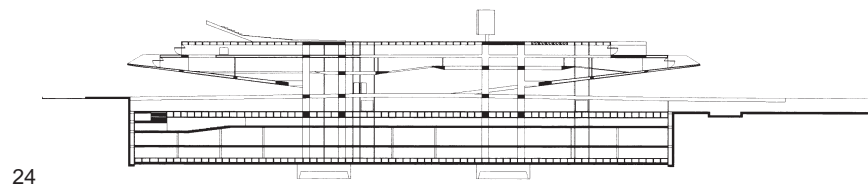
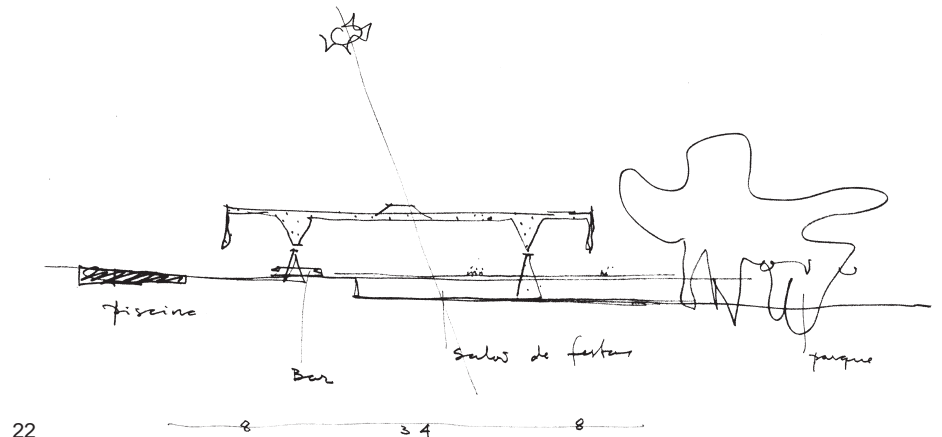


21

Es difícil que los programas y los lugares a los que éstos van destinados coincidan en el volumen que autónomamente se atribuyen. En el caso de PMR, ya sea por exceso o por defecto todo parece indicar que esa feliz coincidencia nunca suele ocurrir. Acaso las manipulaciones a las que tan a menudo les somete no sean sino bienintencionados intentos de ajustar su mutua pertinencia. Si al término de la negociación se mantienen las desavenencias, para PMR el lugar siempre tiene la última palabra. El proyecto de la Biblioteca de Río de Janeiro que Mendes da Rocha realiza en 1984 es un ejemplo rotundo de ello.

La memoria del proyecto da cuenta de cómo ante la percepción del arquitecto de que el volumen correspondiente a ese programa podía alterar el equilibrio arquitectónico del entorno existente, éste decide enterrar totalmente la edificación. Ello viene a su vez argumentado por las condiciones más favorables de "silencio, frescor y protección", que las de su hipotética situación en superficie. La reciente construcción del metro y la propuesta de un restaurante en superficie, accesible tan solo desde esa cota inferior acabaran avalando su sistema de circulaciones. Desprovisto ya del rozamiento del programa PMR puede concentrarse en lo que considera el problema de ese lugar y lo que verdaderamente constituye el enunciado real que se encarga a sí mismo: la remodelación urbana del sector comprendido entre la Avenida Presidente Vargas y la calle de Alfândega, adyacente a la Iglesia de San Gonzalo y San Jorge y al Parque de Santana que, a su vez satisface el programa de una biblioteca que es, en el fondo, el IVA del proyecto, algo impuesto y de valor añadido. Sin duda con Mendes da Rocha hay que ser cuidadoso. Se le ofrece el solar y se toma el territorio.

La intersección entre ambos programas, el del concurso y el del arquitecto, como sucedía en los dos casos prece-

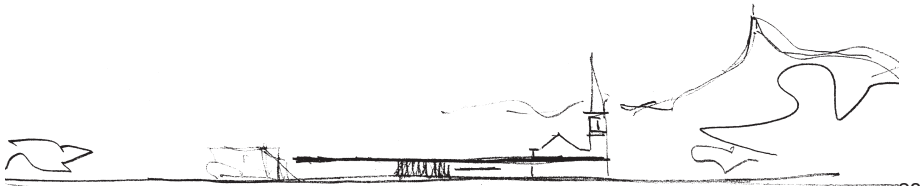




26

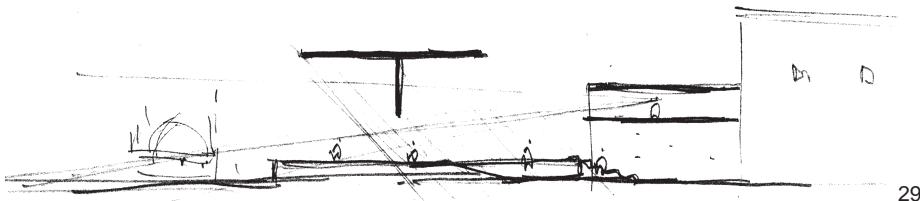


27



28

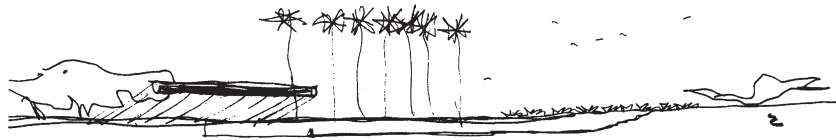
60



29



30



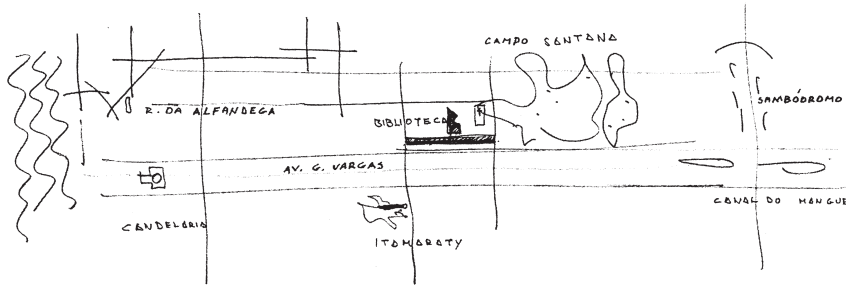
31

dentés, muestra escuetamente a 1,20 m. de la rasante, una cubierta rectangular que, a modo de plataforma, fija sutilmente su posición central en la construcción de esa nueva geografía (32-33). No es suficiente. En palabras del propio arquitecto "la biblioteca debía aflorar en el terreno de algún modo. Para ello fue creado un gran pórtico suspendido, en T, de 110 metros de largo, calculado por el ingeniero Siguer Matsusani. El pórtico crea una región de sombra en la plaza, amparando un pequeño vestíbulo de cristal, entrada para la biblioteca."

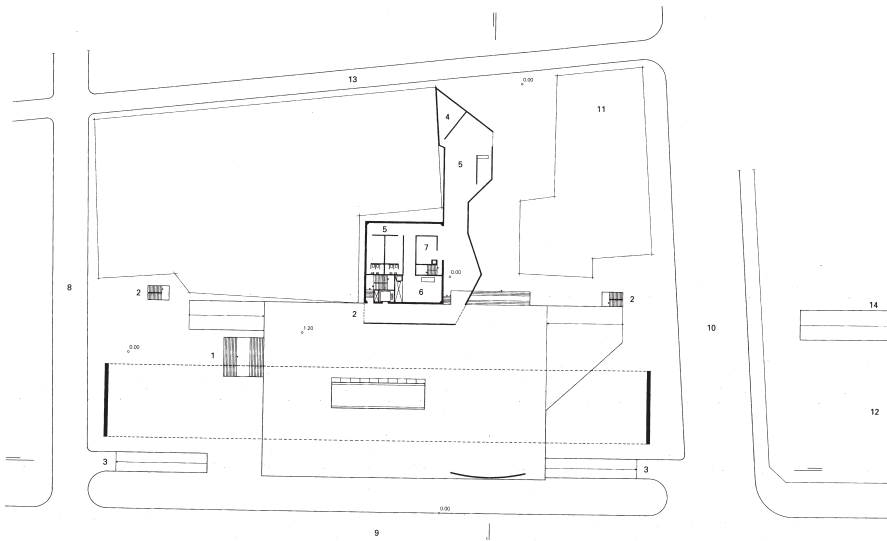
Mendes da Rocha, en este caso, no habla de un plano suspendido sino de un pórtico, en tanto que prevalece el empeño, constante en toda su obra, de que ese vacío no sea perforado por unos pilares que, como si de agujas se tratara pudiesen hacer estallar la invisible membrana que atrapa un aire de preciada densidad. En todo caso los trazos decididos que ilustran la propuesta gráfica no dejan lugar a dudas acerca de la vocación planar de ese gesto sobre el territorio. La altura a la que se iza, 9,60 m. (34-35)

Hasta aquí los tres planos. Sin duda sus diferencias superan sus similitudes. Hay también diversidad en la relevancia que estas obras introducen en la biografía de cada arquitecto. Si para Mies cierra un capítulo, el póstumo, para Jacobsen inaugura una singularidad y para Mendes da Rocha reincide en su trayectoria.

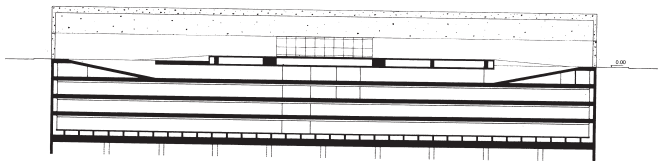
En cualquier caso, los tres proyectos coinciden en confiar el protagonismo de sus respectivas propuestas a unos planos, planos, que penden de una medida altura. Probablemente sea esa y no otra la verdadera cota origen desde la que cada uno de esos proyectos calibra y se ofrece al territorio.



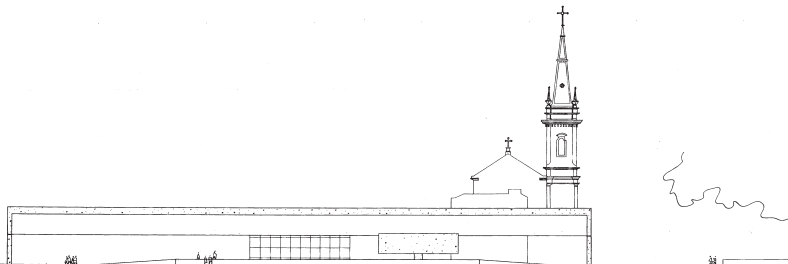
32



33



34



35

Mies van der Rohe

1. Coquis de Museo para una pequeña ciudad, 1942
2. Fotomontaje del Concert Hall, 1942.
3. Foto de la construcción de la Galería Nacional de Berlín. 1968
4. Croquis comparativo de las fachadas del edificio Bacardi, el museo Georg Schäfer y la Galería Nacional.

Galería Nacional de Berlín:

5. Planta baja
6. Sección
7. Foto de la fachada de acceso frontal

Arne Jacobsen

8. Club de tenis H.I.K., 1935
9. Club de equitación Mattsons, 1935
10. Maqueta del edificio SAS y hotel Royal, Copenhague, 1955

Pabellón deportivo, Landskrona, 1956

11. Maqueta versión inicial
12. Sección versión inicial
13. Planta definitiva
14. Sección definitiva
15. Convention Hall, Mies van der Rohe, 1953
16. Foto del estadio de Jaegersborg, 1935
17. Perspectiva del ayuntamiento de Tärbny, 1960
18. Maqueta de la fachada de acceso del pabellón deportivo de Landskrona

61

Mendes da Rocha

19. Sección Fórum Avaré, 1962
20. Sección casa Butantá, 1964
21. Sección tienda Forma, Sao Paulo, 1987
22. Sección Club Jôquei, Goiás, 1962
- 23 y 24. Secciones Centro Pompidou, Paris, 1971
25. Sección Museo Arte Contemporáneo, Sao Paulo, 1975
- 26 y 27. Secciones pabellón de Osaka, 1969
- 28 y 29. Secciones biblioteca, Rio de Janeiro, 1984
- 30 y 31. Secciones del MUBE, Sao Paulo, 1987

Biblioteca de Rio de Janeiro

32. Croquis emplazamiento
33. Planta situación
34. Sección
35. Alzado