



proyecto, progreso, arquitectura
ISSN: 2171-6897
revistappa.direccion@gmail.com
Universidad de Sevilla
España

Donaire Rodríguez, Alberto
IEOH MING PEI: UNA IDEA, TRES VARIACIONES
proyecto, progreso, arquitectura, núm. 2, mayo, 2010, pp. 69-82
Universidad de Sevilla
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651586007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

IEOH MING PEI: UNA IDEA, TRES VARIACIONES

IEOH MING PEI: ONE IDEA, THREE VARIATIONS

Alberto Donaire Rodríguez

Aunque la circunstancia de hoy es ciertamente singular, quisiera que ésta última fuera una clase más entre tantas otras a lo largo de los años, aunque al elegir tema he evitado repetir alguna de aquellas. Siguiendo un método que he utilizado con frecuencia, haré aquí una reflexión sobre la arquitectura al hilo del comentario de unas obras concretas. En realidad se trata de una observación sobre la vida y evolución de las ideas en arquitectura: de poner de manifiesto cómo un determinado concepto, a partir de un momento germinal en el que prueba su validez, llega a alcanzar un estado de plenitud para ir quizás perdiendo sentido en un declive final. Lo que históricamente conocemos como la vida de un estilo, de una empresa artística colectiva, puede también reconocerse en el curso vital de un solo autor, dado la aceleración de los procesos culturales en nuestro tiempo.

Creo que esta reflexión puede quedar bien ilustrada en tres trabajos sucesivos del arquitecto chino-americano Ieoh Ming Pei. Un mismo tema: la ampliación de un museo en tres ciudades diferentes, Washington, París y Berlín, y en emplazamientos con la característica común de estar junto al eje urbano de mayor significación histórica y cultural en la respectiva ciudad. Se trata de sus actuaciones en la National Gallery of Art de la capital norteamericana, en el Museo del Louvre en París y en el Deutsches Historisches Museum berlinoés.

En mis clases nunca había abordado la obra de Pei. Quizá me sienta cultural y emocionalmente más cerca de las creaciones y actitudes de otros maestros, pero no cabe duda de que estos tres trabajos, de altísima calidad, guardan enseñanzas cuyo valor de generalidad merecen sobradamente nuestra atención.

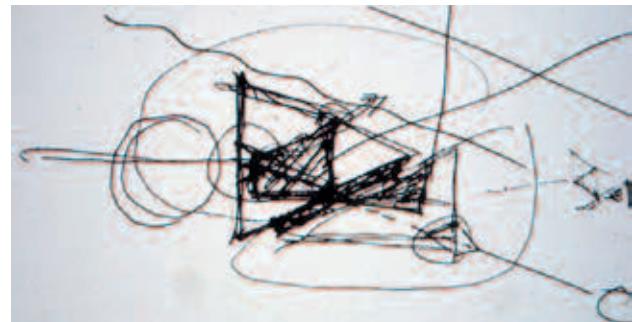
La National Gallery of Art de Washington nace en 1937 a partir de la colección privada de Andrew W. Mellon, hombre de negocios que había también desempeñado altos cargos en la administración del país. Además de donar sus valiosos cuadros, costeó la construcción

del edificio y encargó el proyecto a John Russell Pope, el arquitecto que había terminado pocos años antes el Jefferson Memorial. El nuevo museo se levantaría en una manzana del lado norte del National Mall, el gran eje perspectivo de la ciudad, que se extiende desde el Capitolio al río Potomac (figura 1). Pope proyecta un hermoso y frío palacio neoclásico de mármol blanco, claramente inspirado en su composición, no tanto en su expresión, en el Prado madrileño.

El museo se inauguró en 1942 y tuvo un crecimiento tan rápido que tan sólo quince años después se planteó ya su ampliación. Se disponía para ello de la manzana vecina, un agudo trapecio entre el Mall y la avenida Pennsylvania. Varios arquitectos que estudiaron el asunto se quejaron de las dificultades que planteaba el limitado tamaño y la difícil forma del solar, a lo que se sumaba la responsabilidad de actuar a poca distancia del Capitolio.

Ieoh Ming Pei, había nacido en Guangzú, Cantón, China, en 1917, y se había trasladado en 1935 a Estados Unidos para iniciar estudios de arquitectura en Filadelfia, licenciarse en el M.I.T. de Boston y realizar un master dirigido por Walter Gropius en la Graduate School of Design de Harvard. Trabajó unos años para el constructor Zeckendorf y abrió luego oficina propia para fundar I. M. Pei and Partners. Cuando el patronato de la National Gallery le pidió una propuesta para la ampliación, tenía ya en su haber varios trabajos en museos que habían alcanzado notoriedad. Su respuesta fue la idea germinal de nuestra historia.

Desde el primer momento, Pei vio claro que el edificio de la ampliación tendría que verse separado del primero, porque la cerrada composición de éste no permitía adiciones. Así, transformó el tramo de la calle octava que queda entre las dos manzanas, en una plaza peatonal desde la que se entraría a la nueva East Gallery, destinada a albergar la colección de arte contemporáneo. Su fachada sería básicamente simétrica (figura 2), como la neoclásica que tenía enfrente, pero



1. Dibujo analítico del entorno urbano de la National Gallery of Art.

2. Exterior, entrada.

3. Interior, patio central.

4. Boceto. National Gallery of Art.

4



1

su arquitectura pertenecería decididamente a su tiempo, la segunda mitad del siglo XX, con una organización interior dinámica y una volumetría abstracta.

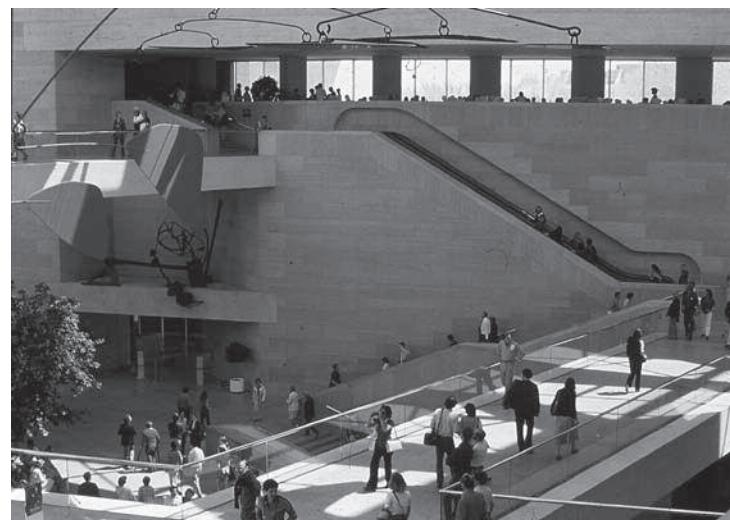
Sin embargo el museo tendría que funcionar unitariamente. De ahí que las galerías este y oeste se enlazaran por debajo de la plaza, colocando en este nivel servicios compartidos por ambas, cafetería y tienda principalmente, iluminados cenitalmente por un lucernario que surge en medio del espacio peatonal. Aparte de esta unidad funcional, hay una cierta unidad expresiva de los dos edificios: en la ampliación Pei utilizó el mármol traído de la misma cantera que Pope usara en la construcción primera.

En la organización del espacio de la ampliación hay que subrayar dos aspectos. El primero de ellos supone un nuevo concepto de museo: debido a la universalización de la demanda cultural, los grandes museos reciben una creciente afluencia de visitantes, la mayoría de los cuales realiza sólo una breve visita para contemplar las obras más importantes y comprar algún recuerdo; pero ello exige proveer amplios espacios de circulación y servicios de atención para esa masa de público, diferenciados de los espacios más sosegados destinados a la exhibición de las colecciones. Ésta idea es hoy universalmente aceptada en el proyecto de grandes museos, pero entonces fue una aportación novedosa. Los espacios de circulación ocuparon la parte central del nuevo edificio en toda su altura, y se prolongaron bajo la plaza hasta el antiguo, mientras las salas de exposición se disponían en el perímetro (figura 3). Los espacios de oficinas y de investigación, esenciales también en un museo actual, miran hacia el Mall en la fachada sur.

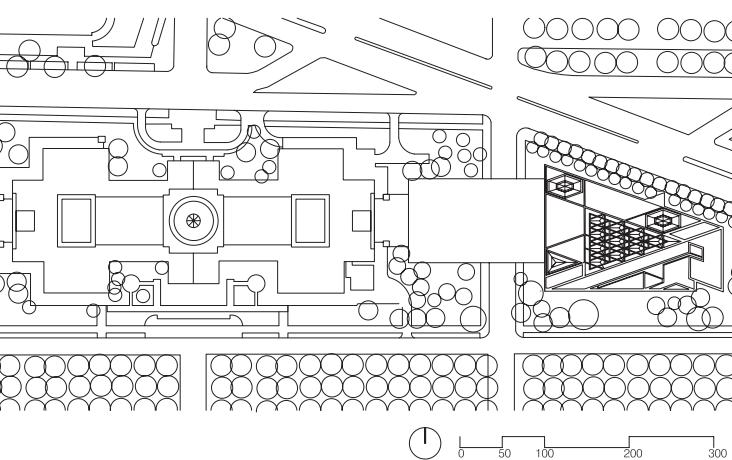
El segundo aspecto se refiere al control formal, para el que Pei se basa en un método tradicional en arquitectura, el uso de una trama reguladora (figura 4). La elección del módulo de esta trama, sugerida por el propio plano de la ciudad, fue la intuición que condujo de modo natural a la solución: se trata de un triángulo isósceles semejante al que forman las dos avenidas diagonales que parten del Capitolio, las de Pennsylvania y Maryland, con cualquiera de las calles norte-sur. El edificio se ajusta así al espacio disponible: la base del triángulo se enfrenta al antiguo edificio y ordena la fachada de entrada, su eje de simetría es paralelo al Mall, y uno de sus lados oblicuos se ajusta a la alineación de la propia avenida Pennsylvania.



2

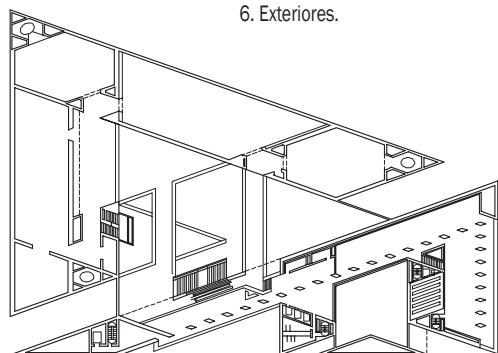


3

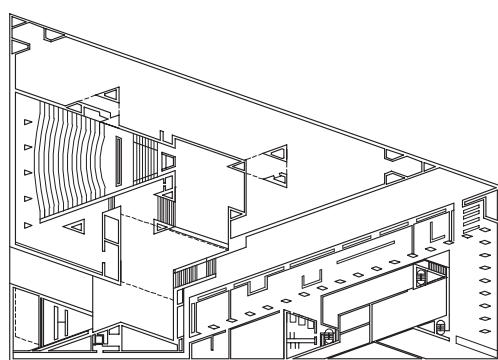


5. Planta de situación y de la ampliación National Gallery of Art.

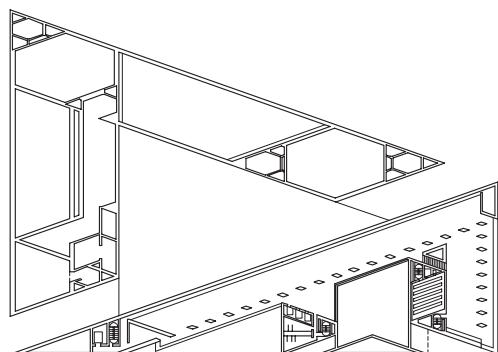
6. Exteriores.



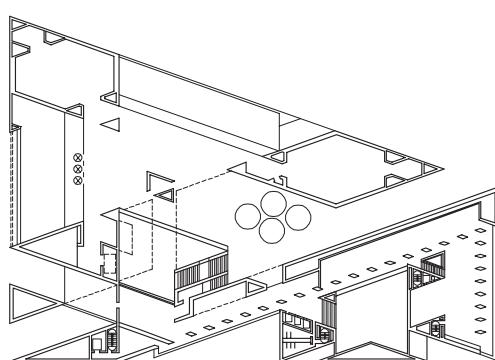
PLANTA GALERÍA PRINCIPAL, NIVEL 4



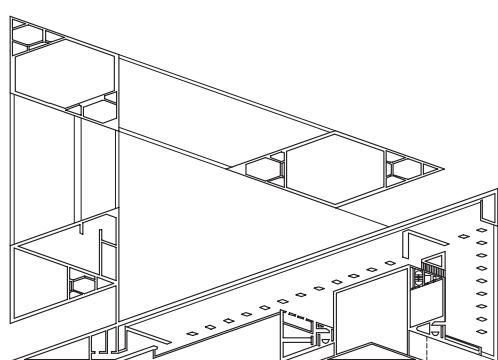
PLANTA SÓTANO



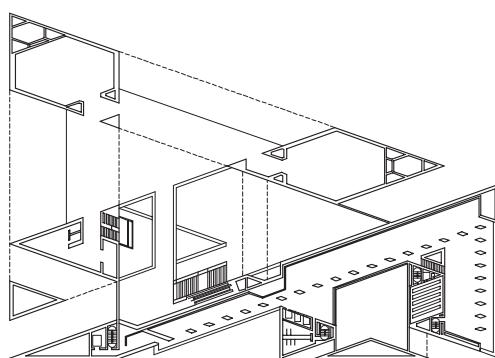
PLANTA NIVEL 5



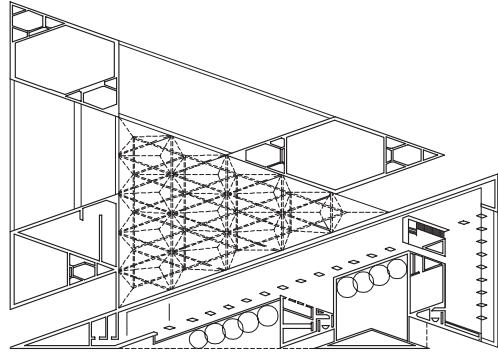
PLANTA BAJA NIVEL 1



PLANTA NIVEL 6

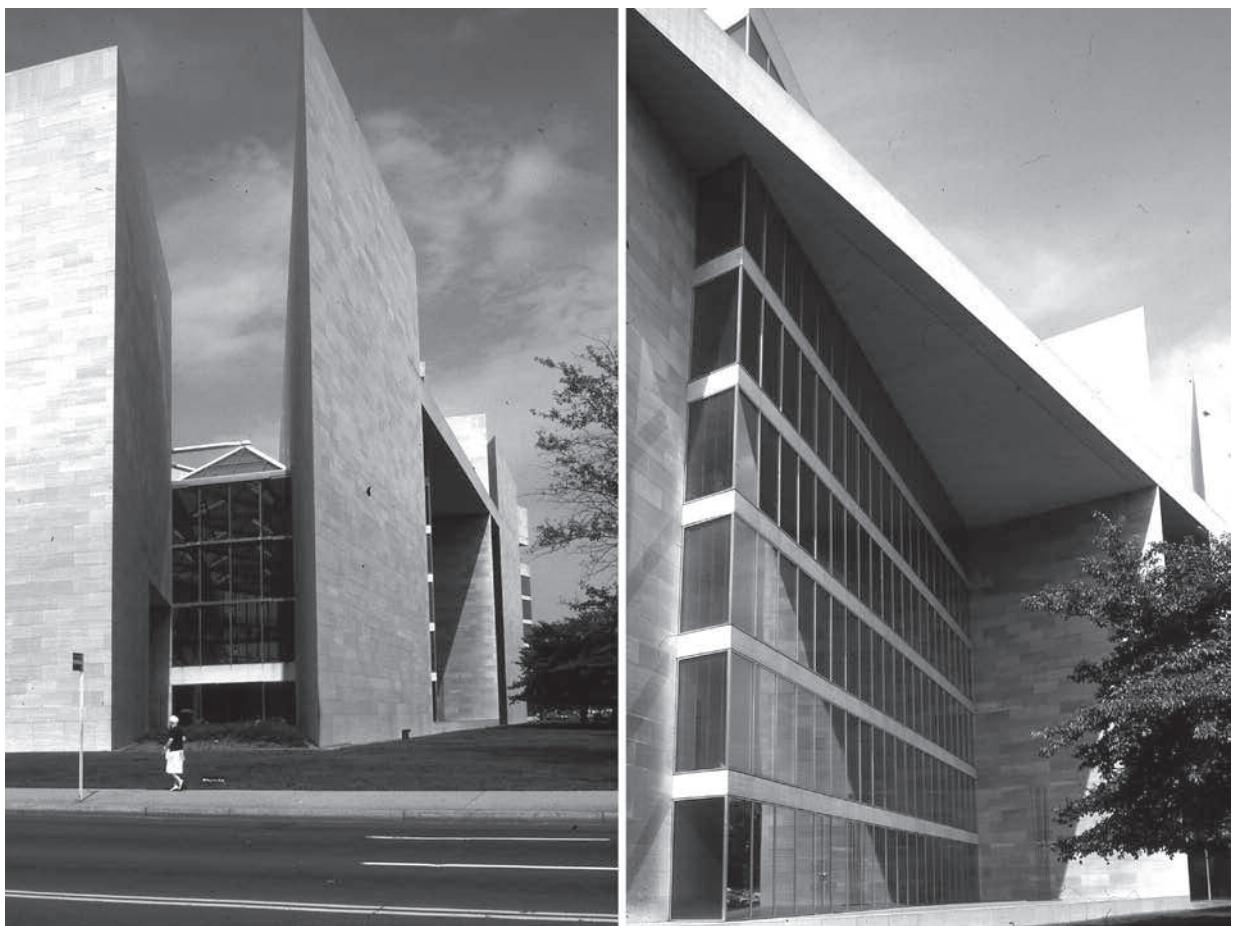


PLANTA NIVEL 2



PLANTA NIVEL 7





6

Desde el primer croquis a mano alzada en el dorso de un sobre hasta la concreción detallada de la planta hay un largo proceso de ajuste disciplinado, de trabajada coherencia entre la disposición general, la forma de cada espacio y cada uno de los detalles y encuentros (figuras 5 y 6).

La abstracción formal, la restricción de la variedad de materiales y colores, así como la simplificación del diseño de todos los elementos, conducen a una elegante neutralidad del continente, que permite a las obras expuestas expresarse con libertad.

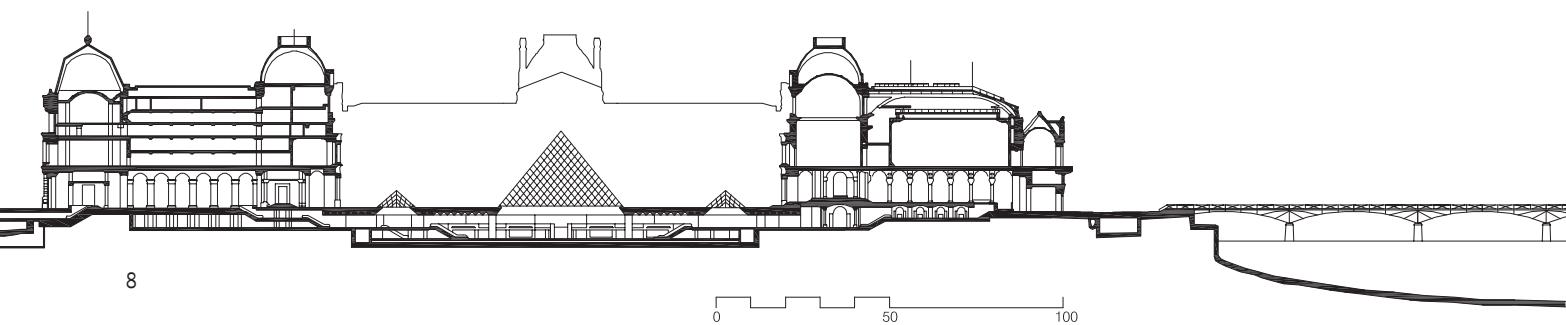
El museo de Washington se inauguró en 1978 y tuvo resonancia mundial. Cuando, en 1981, François Mitterrand accede a la presidencia de la República Francesa y pone en marcha sus "architectures capitales" para París, llama a Pei y le propone participar en un concurso para la reforma del Museo del Louvre. Pei le responde que no suele participar en concursos y que no sabe si estaría preparado para ese reto pidiéndole un plazo para estudiar el asunto. Se encierra con un reducido equipo de colaboradores, se documenta adecuadamente, y cuatro meses después presenta su propuesta al presidente. Éste la acepta con gran revuelo y oposición en los ambientes intelectuales, artísticos y políticos parisinos. A lo largo de una intensa controversia, la idea de Pei va abriéndose

camino por su enorme originalidad y eficacia, también por el apoyo del presidente, y la primera fase de la obra se inaugura en 1988.

Desde su construcción inicial en el siglo XIII, el Palacio Real del Louvre había sido objeto de sucesivas modificaciones y ampliaciones. El conjunto palacial que hoy vemos corresponde a la "cour Carrée" y las alas Richelieu y Denon, de Luis XIV, y a la ampliación de Napoleón III, que juntamente configuran una enorme pinza de 700 m de largo a la orilla del Sena (figura 7).

El Louvre cierra el extremo oriental del gran eje del París de Hausmann que, desde el arco del Carrusel, atraviesa el parque de las Tullerías, la plaza de la Concordia y la avenida de los Campos Elíseos hasta la Plaza de la Estrella, y que hoy se prolonga hasta la Grande Arche de la Défense, unos ocho kilómetros al oeste. Eje que guarda la huella de los últimos siglos de la historia de la ciudad y de la misma Francia, y que ordena a uno y otro lado los diferentes centros del poder; su valor histórico y simbólico es, por tanto, extraordinario.

El palacio, que se abrió al pueblo como museo después de la Revolución (1793) y que fue renovado durante el Directorio y el periodo napoleónico, en 1980 no sólo daba cabida al propio Museo: el Ministerio de Finanzas



7. Dibujo analítico del entorno urbano del Museo del Louvre.

8. Sección transversal ampliación Museo del Louvre.

9. Pirámide, museo del Louvre.

10. Pirámide, interior, acceso y escalera.



9



10



y otras dependencias oficiales ocupaban buena parte del espacio disponible y tuvieron que ser trasladados a nuevos emplazamientos como parte de la operación de ampliación. Quien visitara en aquella época el Louvre vivía la incómoda experiencia de una sucesión desordenada e interminable de salas atestadas de obras y de visitantes.

Pero el edificio difícilmente admitiría nuevas adiciones sin resultar desfigurado. Así que la propuesta de Pei fue radical aunque desarrollaba, con mayor aliento, las mismas ideas básicas de Washington. En primer lugar, la de "unir por debajo de la calle" pasa a ser el argumento principal de la propuesta: la "cour Napoleon", el amplio espacio envuelto en tres de sus lados por el edificio, se excavaría en toda su extensión para crear bajo tierra todo un sistema de acogida y circulación de los visitantes, que podrían así acceder directamente a cada parte del museo desde el vestíbulo central iluminado por la gran pirámide de vidrio que sería la nueva entrada (figura 8). Esta solución venía a resolver magistralmente el principal problema funcional del Louvre, que de ser un museo prácticamente lineal con recorridos kilométricos, adoptaba un esquema de distribución radial. Además de los espacios para atender a los visitantes, en las dos plantas de sótano se ubicaban también almacenes de obras no expuestas, talleres de restauración y exposiciones, estacionamiento de automóviles y autobuses, galería comercial, e incluso cripta para los restos arqueológicos existentes en las proximidades del arco del Carrusel.

Al ser subterránea la mayor parte de la ampliación, el problema del diálogo de lo nuevo con lo antiguo se

reducía a la aparición de la pirámide en el centro del patio Napoleón (figura 9). La forma piramidal tiene una larga tradición en la historia de la arquitectura y la pirámide del Louvre fue cuidadosamente dimensionada en relación con los volúmenes del palacio y el tamaño la plaza, colocándola Pei en la intersección de los ejes de las tres fachadas, enfrentando a ellas sus caras. Esta concordancia en la ordenación formal contrasta con el uso de los materiales, acero inoxidable y vidrio, que dan testimonio de nuestra época con una estructura de admirable concepción y refinada ejecución (figura 10).

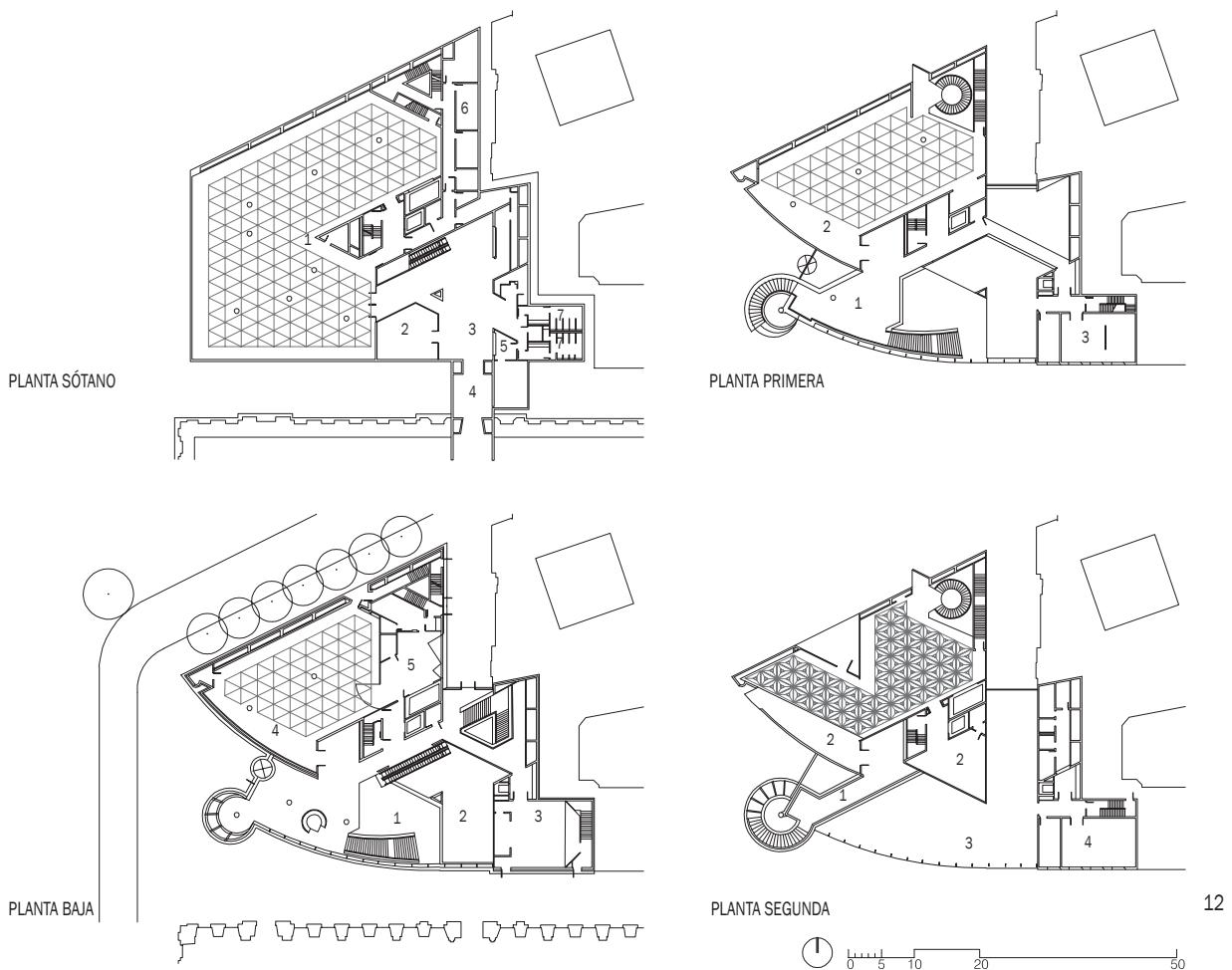
Los nuevos espacios interiores están organizados con la misma disciplina compositiva, de acuerdo con la trama de los ejes y la modulación del conjunto. La elegante abstracción de las formas y la cuidada elección del colorido (piedra arenisca y hormigón visto del mismo tono) armonizan con el edificio antiguo. Alguna crítica ha tachado de conservador el proyecto del Louvre: a mi juicio, aunque la ampliación es en extremo respetuosa con lo preexistente, supone una radical transformación del museo y resuelve con sencillez e imaginación la difícil y confusa situación de partida.

El proyecto del Louvre, cuya primera fase se inauguró en 1988, causó una fuerte impresión por estas cualidades. Como muestra de ello, cuando poco después se convocó en Madrid el concurso para la ampliación del Museo del Prado, incorporando el claustro de los Jerónimos, el Casón y el Salón de Reinos, las bases venían implícitamente a sugerir el enlace subterráneo de todos ellos. El proyecto ganador, que levantó en Madrid polémica comparable a

11. Dibujo analítico del entorno urbano del Deutsches Historisches Museum.

12. Plantas de la ampliación del Deutsches Historisches Museum.





PLANTA SÓTANO: 1 Área de exhibición. 2 Tienda del museo. 3 Sótano. 4 Pasaje a la armería. 5 Guardarropa. 6 Área técnica. 7 Aseos. PLANTA BAJA: 1 Foyer. 2 Vacío. 3 Auditorio. 4 Área de exhibición. 5 Entrada de mercancías. PLANTA PRIMERA: 1 Terraza. 2 Área de exhibición. 3 Zona de trabajo. PLANTA SEGUNDA: 1 Terraza. 2 Área de exhibición. 3 Vacío. 4 Zona de trabajo.

la del Louvre en París, fue mucho más razonable que las propias bases: Moneo se limitó a enlazar el edificio de Villanueva con la ampliación en torno al claustro, uniéndolos por debajo de la calle y dejó los otros dos edificios como unidades espacialmente independientes. También debió causar fuerte impacto el trabajo de Pei en los rectores del Deutsches Historisches Museum de Berlín, que le encargaron directamente el proyecto de un anexo.

El Museo Histórico Alemán ocupa el edificio de la Zeughaus, la antigua Armería, en la acera norte de Unter den Linden, la avenida principal del Mitte berlines que lleva desde la Isla de los Museos a la Puerta de Brandeburgo. Su eje continúa luego por el Tiergarten dejando a un lado el antiguo Reichstag y la nueva Cancillería, hasta los barrios del oeste: una vez más se enfrentaba Pei con una actuación junto al principal eje simbólico de la ciudad (figura 11).

Federico I de Prusia había mandado construir la Armería en 1695. Dirigidos los trabajos sucesivamente por varios arquitectos, fue Jean de Bodt en 1706 el que dio su aspecto exterior al hermoso edificio barroco, aunque las obras se prolongaron hasta 1730. Posteriormente se le hicieron varias reformas: la de 1815 se debe a Schinkel, autor también de los dos edificios vecinos, la Nueva Guardia

en Unter den Linden y el Altes Museum justo al otro lado del río. A finales del XIX, bajo Guillermo I, aquel depósito de armas y trofeos se transformó en el Museo del Ejército que luego, durante el segundo conflicto mundial fue centro de la propaganda nazi de guerra. A partir del año 1952, la República Democrática lo transformó, con análogos fines propagandísticos, en Museo de la Historia Alemana, disuelto en 1990 tras la caída del muro. Hoy, con un enfoque eminentemente cultural, es el Museo Histórico Alemán, fundado en 1993 por la República Federal.

La situación de partida guardaba ciertas similitudes con las de sus precedentes de Washington y París. La Armería era también un edificio compositivamente cerrado: un bloque rígidamente simétrico de planta cuadrada con patio central que no admitía adiciones. El único espacio disponible para la ampliación era un solar trapecial en la parte posterior, separado del museo por un callejón peatonal y medianero con otras construcciones. Quedaban pues, tres fachadas libres; la trasera con un trazado oblicuo. Sin embargo, la escala de intervención era aquí comparativamente mucho menor: un limitado programa de salas de exposiciones y conferencias más unas oficinas administrativas (figura 12).



13



14

13 y 14. Interior escalera de caracol.

15. Exterior, acceso y escale-
ra de caracol.



15

Cuando una idea tiene éxito por una valoración acertada de las circunstancias y por un impulso creativo que conduce a una solución nueva e inesperada, es humano tratar de repetirla con los necesarios ajustes en ocasiones posteriores, porque a un menor esfuerzo se añade una mayor probabilidad de acierto y de reconocimiento. Los demás suelen esperar que hagamos bien lo que una vez hicimos bien. Existe entonces el riesgo de no valorar con el mismo acierto la situación nueva y de que la aplicación de la experiencia se convierta en rutina, en fórmula manierista. Algo de esto ha podido ocurrir en este caso, aunque debo dejar constancia de la extraordinaria ejecución, el refinamiento en el uso de materiales (otra vez el juego de piedra arenisca y hormigón del mismo color que veíamos en París, unificado incluso en los falsos techos) y la elegante simplificación de todos los detalles. La ampliación

no trata en ningún momento de imitar elementos del edificio barroco; aparece como lo que es, una construcción de concepción independiente, en claro contraste con aquél (figuras 13 y 14).

Junto al reconocimiento de estas cualidades, creo no obstante obligadas ciertas críticas. La oblicuidad de la calle de atrás lleva a repetir la idea de la trama de triángulos isósceles para controlar en planta el trazado de las salas de exposición. Pero al llegar al vestíbulo la trama se pierde en un juego arbitrario de curvas y rectas para dejar espacio a la estrafalaria caja de escalera junto a la entrada, un reclamo innecesario que asoma por el rincón de la plaza arbolada de la Nueva Guardia (figura 15).

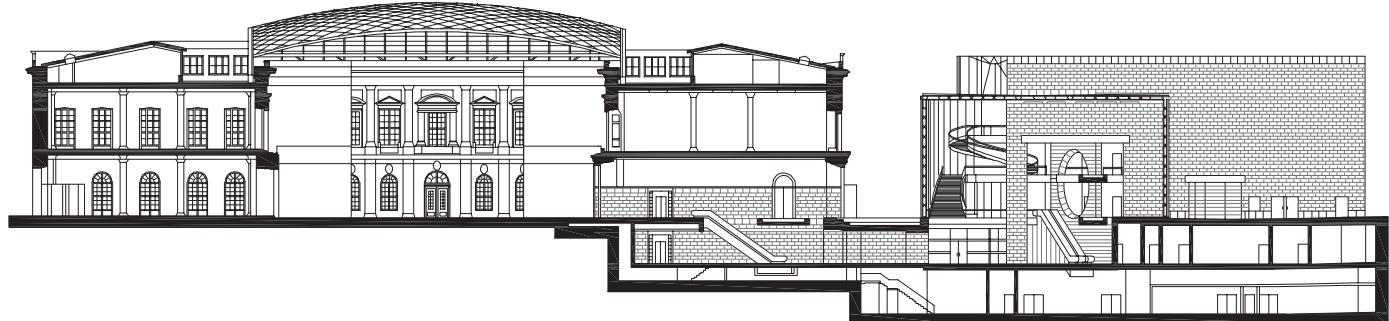
El enlace subterráneo entre los dos edificios, que probablemente todos daban por descontado, me parece decididamente antinatural: la Armería no tiene sótano y

16. Sección ampliación y conexión subterránea con el Deutsches Historisches Museum.

17. Vista interior, espacios previos al pasaje subterráneo.



16



17

cuenta con dos puertas en su eje principal de simetría, la entrada principal en la fachada de Unter den Linden y otra en el lado opuesto. La ampliación enfatiza este eje, y lo prolonga hasta el fondo creando un pasaje de servicio; y, sin embargo, donde esperaríamos que existiera una sencillo paso entre los dos cuerpos, quizás con una liviana montera para cruzar el callejón, el suelo de la planta baja desaparece y el pasaje se hunde hasta el sótano obligando a un recorrido del todo artificioso (figuras 16 y 17). Es este amaneramiento la señal de alarma que nos advierte con mayor claridad que la espléndida creatividad de sus dos precedentes se ha convertido en una cierta rutina, que la idea ha entrado en un camino en declive hacia la vacuidad. Sírvanos todo ello de enseñanza.

Por último, unas palabras de despedida de cuarenta años de docencia, un enorme privilegio que estoy obligado a agradecer. Porque la enseñanza es una de las tareas más nobles a que una persona pueda dedicarse: es recibir de los maestros un legado de ejemplo y conocimientos, hacerlo sedimentar con el propio estudio y experiencia, y transmitirlo a los que llegan detrás... que, con su visión renovada del mundo, harán sus propias aportaciones. Algunos de los que vi en el aula empezar a conocer nuestro oficio, son hoy afamados arquitectos o dedicados profesores. Como reza el lema grabado de antiguo en nuestra medalla ceremonial, la enseñanza "*perfundet omnia luce*", inunda de luz todas las cosas. Y es la luz del conocimiento transmitido la que en definitiva ennoblece nuestro trabajo.

Bibliografía

- AA.VV.: *I. M. Pei: der Ausstellungsbau für das Deutsche Historische Museum Berlin*. Munich; New York: Prestel, 2003.
- BOEHM, G. von: *Conversations with I. M. Pei: light is the key*. Munich: Prestel, 2000.
- CHAINE, C.: *Le grand Louvre du donjon à la pyramide*. París: Hatier, 1989.
- I. M. PEI & PARTNERS.: *I. M. Pei & Partners drawings for the East Building, National Gallery of Art, its evolution in sketches, renderings and models, 1968-1978*. Washington: Adams Davidson Galleries, 1978.
- JODIDIO, Ph.: *I. M. Pei: la pyramide du Louvre*. New York: Prestel. París: Musée du Louvre Editions, 2009.
- JODIDIO, Ph.: *I. M. Pei: complete works*. New York: Rizzoli, 2008.
- PEI, I. M.: *L'invention du Grand Louvre*. París: Odile Jacob, 2001.
- "Progressive architecture on Pei: roundtable on a trapezoid: the east building, National Gallery of Art, Washington DC; Architects I. M. Pei and Partners". En *Progressive Architecture*. Vol. 59, nº 10, 1978, October, p. 49-59.
- SUNER, B.: *Ieoh Ming Pei. Calatrava, J. y López, J.L. (traducción)*. Madrid: Akal, 1999
- WAROFF, D.: "Artful triangle: extension to the United States National Gallery of Art, Washington, DC, Architect: I. M. Pei". En *Building Design*, nº 110, 1972, July, p.16.
- WISEMAN, C.: *The architecture of I. M. Pei*. London: Thames and Hudson, 1990
- YOSHIDA, K. y YOKOYAMA, K. (edit): "I. M. Pei: words for the future". En A+U. Tokyo: 2008.

Documentación gráfica

Los dibujos de este artículo han sido realizados por **Daniela Caro Ballesteros, Alejandra Franco Magdalena, Alfredo Huertas Herrán**, estudiantes E.T.S. de Arquitectura de Sevilla (plan 98) y dirigidos por Amadeo Ramos Carranza.

Alberto Donaire Rodríguez, (1941) Sevilla, es arquitecto (1966) y doctor en arquitectura (1969) por la Escuela de Arquitectura de Madrid. Profesor de Proyectos Arquitectónicos en las Escuelas de Madrid (1966-67) y Sevilla (1967-2006), catedrático desde 1971. Desde 1967 ejerce como arquitecto en Sevilla.

RESUMEN Durante el curso académico 2000-2001, los profesores del Aula Taller F realizaron un seminario dedicado a la arquitectura contemporánea de Berlín. Además de las conferencias impartidas se visitaron las obras que habían sido analizadas en el seminario. Este artículo, escrito en marzo de 2001, añade una reflexión final, escrita en marzo del año 2002, consecuencia de esa visita conjunta que, profesores y estudiantes, realizaron al Reichstag.

Con el cambio de milenio, las principales ciudades europeas tratan de actualizarse utilizando la arquitectura de vanguardia y recurriendo a las principales firmas del momento. La forma de reconstruir Berlín entra en debate tras la experiencia de la IBA de los años ochenta. La reconstrucción del Reichstag supone además recuperar parte de la historia reciente de esta ciudad. Convertido en el símbolo de Berlín desde la era Guillermina, se mantuvo en la caída de la República de Weimar, durante el régimen de Hitler y con la división y finalmente reunificación de Alemania. El proyecto de Paul Wallot, la intervención de Paul Baumgarten y la propuesta de Norman Foster dan testimonio de esta historia a la que no son ajena las diferentes decisiones que los arquitectos tuvieron que tomar en cada momento. El concurso, compuesto por dos fases, planteaba sobre todo el problema de la reconstrucción de la cúpula demolida por Baumgarten. Foster realizó dos proyectos distintos, uno en cada fase, con cambios sustanciales, en el basamento y en la forma de la cubrición del espacio central de la Sala de la Asamblea. Impuesta la reconstrucción de la cúpula, con la solución definitiva propuesta por Foster, se recupera el sentido público de este edificio en la ciudad y se muestra una vez más el camino emprendido por este arquitecto para lograr nuevos ingenios modulares y prefabricados en arquitectura. La tecnología utilizada sobrepasa los límites de la forma para hacer de este edificio una arquitectura bio-climática.

PALABRAS CLAVE Reichstag, Norman Foster, Berlín, Paul Baumgarten, Paul Wallot, Cúpula, Arquitectura Bio-climática.

SUMMARY During the academic year 2000-2001, teachers of Studio-Classroom F of ETSAS held a seminar dedicated to the contemporary architecture of Berlin. In addition to the talks, visits were made to the works that had been analysed during the seminar. This article, written in March 2001, has an added final reflection, written in March 2002, as a result of the joint visit that teachers and students made to the Reichstag.

With the change of the millennium, the main European cities attempted to update themselves using avant-garde architecture, turning to the main firms of the time. The way to reconstruct Berlin entered into debate following the IBA experience of the Eighties. The reconstruction of the Reichstag also meant a recovery of part of the recent history of Berlin. Converted into the symbol of Berlin from the Wilhelmine era, it remained standing during the fall of the Weimar Republic, throughout the regime of Hitler, through the division and finally during the reunification of Germany. The design of Paul Wallot, the intervention of Paul Baumgarten and the proposal of Norman Foster, give testimony to this history in which the different decisions taken by the architects owed nothing to anyone else. Above all, the call for tenders, made up of two phases, raised the problem of the reconstruction of the cupola, demolished by Baumgarten. Foster made two different plans, one in each phase, with substantial changes to the base and the form of the covering of the central space of the Assembly Hall. The imposed reconstruction of the cupola, with the definitive solution proposed by Foster, recovers the public sense of this building in the city and demonstrates, once again, the route taken by this architect to achieve new modular and prefabricated devices in architecture. The technology used goes beyond the limits of form to give this building a bio-climatic architecture.

KEYWORDS Reichstag, Foster, Berlin, Baumgarten, Wallot, Cupola, Bio-climatic Architecture.