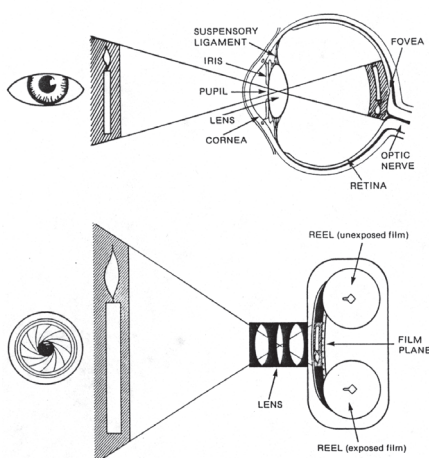


RESUMEN

Traslaciones Poéticas:

un recorrido por la Friedrichstrasse de Mies van der Rohe en 1921.

Arquitectura, fotografía y cine, la percepción en la arquitectura.



TESIS DOCTORAL
2014

Autor: Pablo Gallego Picard, arquitecto

Director de la Tesis:

(Luis Moreno Mansilla, doctor de la ETSAM, Madrid, †2012)

Jose Ignacio Ábalos Vázquez, catedrático de la ETSAM, Madrid

pablogpicard@gmail.com

620262711/ 981283975 C/Manuel Piñeiro Pose, nº 2, 1º A, 15006, A Coruña

i-ÍNDICE /

0- INTRODUCCIÓN

i - Resumen

ii - Prólogo

I- LA IMAGEN DE UNA ARQUITECTURA, 1922-2001

1.1- Los rascacielos de 1922 a 1941: revistas de vanguardia y la búsqueda de un estilo

1.2- Los rascacielos de 1947 a 2001: monografías y ensayos

II- LA ARQUITECTURA DE UNA IMAGEN, 1921-1922

2.1- El concurso (I): plantas y alzado. El lugar, el rascacielos y sus ideas económicas, la reivindicación de un ideario en Mies

2.2 -El concurso (II): las vistas. La avenida y el paisaje berlinés, la reivindicación de una atmósfera en Mies

2.4- El proceso de formalización (II): hacia una teoría de lo visible, la arquitectura-cine y su continuación con el segundo rascacielos

2.5- Del espacio-tiempo al espacio ritmo, luz y forma de nuestro tiempo: de la tradición a la vanguardia cinematográfica

2.6- Epílogo: traslaciones poéticas en Mies, por una imagen critica de la arquitectura

III- ANEXO (diagramas e ilustraciones)

IV- BIBLIOGRAFÍA

ii-RESUMEN POR CAPÍTULOS/

0-INTRODUCCIÓN/Prólogo

El presente ensayo pretende aventurar una posible explicación sobre el proceso de formalización –por ponerlo en palabras de Mies- del rascacielos de la Friedrichstrasse. Si el cambio radical que produjo este proyecto en el autor, de su forma de hacer -ver y pensar- su arquitectura, es un motivo más que suficiente para realizar un estudio pormenorizado que arroje algo de luz sobre el cómo y el porqué ocurrió. La verdadera razón que me animó de inicio a adentrarme en este proyecto fue su condición absolutamente contemporánea de ser una arquitectura que -certificada por la historia de la arquitectura moderna- se sustenta solo en muy pocas imágenes. Ya que la intención es reflexionar sobre esta existencia virtual de una arquitectura, paradigma de las más absoluta actualidad.

Para ello nos veremos obligados a emplear una metodología acorde con la condición dual que toda imagen produce en su lectura, o como Barthes dice: “I would have to consent to combine two voices: that of triviality (saying what everyone sees and knows) and that of uniqueness (making said triviality emerge from the impetus of an emotion that belonged only to me.” Enriquecida esta doble lectura inevitable, con lo planteado por Robin Evans en su último libro The Projective Cast, donde reivindica que las relaciones entre los diferentes sistemas geométricos que rigen la arquitectura es una la compleja relación de proyecciones o traslaciones que -en parte suspendidas en la imaginación y en parte durmientes en las representaciones- añaden cualidades espaciales no necesariamente presentes en el proyecto terminado. Resumido en su famosa frase de: “Buildings are not always better than pictures show them to be, nor are they necessarily more significant than the theories that spring up around them. It all depends.”

La primera pregunta que surge entonces ante este proyecto sería: ¿Dónde se encuentran realmente las cualidades espaciales de un proyecto tan ampliamente validado por la historia? Estará en las maquetas que surgen solo después de la muerte del arquitecto, única materialización física del conjunto de planos, y que tan poco convencen. O estarán presentes -como sugiere Evans- en la lectura transversal de esas imágenes y planos tan queridos por el arquitecto hasta su muerte.

Aunque cabe la posibilidad de que solo encuentre -como decía Barthes- esa imaginación que me pertenece sólo a mí, permítanme adentrarme en las traslaciones de sus diferentes representaciones para ver si así soy capaz de demostrar las cualidades espaciales de unas vistas que: P.Johnson denominó obra de arte sin igual, B.Zevi definió como auténticos poemas, Glaeser describió como las representaciones -renders- más bellas del siglo, F.Schulze calificó de “...soberbias ideas –platónicas, o más recientemente F.Neumeyer consideró como ejemplares por su carácter definitorio y fantásticas en su poesía precisa...”

*“Yo no trabajo con la arquitectura, yo trabajo con la arquitectura como lenguaje y pienso que para tener un lenguaje se debe tener una gramática. Esta la puedes usar, para propósitos normales, y entonces hablas en prosa. Y si eres bueno en esto, entonces hablas una prosa maravillosa. Y si eres realmente bueno, puedes ser un poeta.”*¹ L.M.v.d.R.

¹ Extraído del transcript de la entrevista que John Peter realizó en 1955. LAMBERT, Phyllis. *Mies Immersion, Introduction, Mies in America* (2001) Nueva York: Ed., por el Canadian Center for Architecture & Withney Museum of American Art, 1ª Ed., Pág.193

I- LA IMAGEN DE UNA ARQUITECTURA, 1922-2001

1.1-**Los rascacielos de 1922 a 1941: revistas de vanguardia y la búsqueda de un estilo**

En este capítulo se analiza de manera cronológica el recorrido mediático de los rascacielos desde 1922 hasta el inicio de la 2ª Guerra Mundial. Periodo de veinte años que se organiza a su vez internamente en dos momentos mediáticos completamente diferentes. Un primer momento va de 1921 a 1927, son seis años de exposiciones y publicaciones de vanguardia oficiales donde los rascacielos aparecen definidos tanto como parte de un constructivismo como de una *gestaltung*, a la par que reciben las lógicas descripciones sobre su naturaleza arquitectónica y urbana. Un segundo periodo, que se entremezcla inicialmente con el primero de 1925- 1941, procura la búsqueda por parte de la crítica de las posibles esencias de un nuevo estilo arquitectónico donde los rascacielos difícilmente encajaran. Estos dos momentos completamente diferentes, donde el primero es más propositivo y el segundo es de tintes más revisionistas y formalistas, completan una primera aproximación histórica a los rascacielos que sienta las bases de un periodo posterior de carácter más biográfico. En ella lo escrito junto a lo maquetado forman parte por igual de una lectura que da razón de ser a su posterior posición icónica en la historia. Así en:

-1922, M.Berg, B.Taut, C.Gotfrid: Totalmente ignorada en los artículos que las revistas más importantes del país escriben sobre el resultado del concurso, la situación parece cambiar con su publicación en la revista Die Bauwelt. En esta primera aparición mediática se inicia un juicio ambivalente entorno a sus imágenes que se tornará canónica en décadas posteriores. Si por un lado se cuestiona su planta, por el otro se alaba la extrema sencillez de su solución volumétrica. La siguiente presencia mediática vendrá con el famoso enunciado que Mies publica en la revista Frühlicht sobre los rascacielos. Sin título alguno, y con un texto que describe de manera críptica lo realizado, mediante una serie de razonamientos consecuentes los unos con los otros. La presencia de una serie de proyectos ajenos a lo escrito y de carácter más expresionista parecen diluir sus intenciones,en una segunda lectura parecen aproximarse al proceso visual descrito por el arquitecto de unas formas que, inestables, cambian con el movimiento del observador. En diciembre recibirá la primera crítica positiva con el artículo de Carl Gotfrid donde describe de manera exquisita la solución en planta, y de forma visionaria lo realizado por el arquitecto como: *una forma enteramente desmaterializada*.

-1923, T.van Doesburg, HJ.T.Wijdeveld y A.Behne, E.Mendelshon, W.C.Behrendt, W.Gropius: Este es el año de mayor proyección internacional de los rascacielos con su publicación en la revista holandesa Wendingen y en la americana JAIA, así como su participación en la *Austellung Internationaler Architekten* de la Bauhaus y en la primera muestra de los arquitectos del grupo Stijl en la galería Leonce Rosenberg. De motivaciones variadas, H.T.Wijdeveld y a A.Behne solo aprecian el valor de aquellas actuaciones que tienen más en cuenta la ciudad, al ser exenta se cuestiona. Mendelshon impartirá una conferencia en la sede de dicha editorial donde el Rascacielos de Cristal de Mies aparece como parte de ese discurso urbano donde ahora se incorpora el dinamismo de la ciudad como elemento aglutinador, al que se debe responder con una nueva forma urbana más estilizada y homogénea en lo dinámico. Las propuestas de Mies -sin entorno alguno- son ampliamente criticadas por los arquitecto americanos al ser consideradas totalmente impracticables como espacio para oficinas. Las intenciones de lo realizado por Mies con los rascacielos sobresaldrá con mayor claridad en la exposición que sobre la arquitectura internacional organiza W.Gropius ese mismo año en la Bauhaus. Por varios motivos se termina exponiendo la maqueta del Rascacielos de Cristal junto al reciente Edificio de Oficinas de Hormigón. Con el argumento de Mies,de que ambos proyectos colocados formando entre sí una L dan lugar a la creación de un nuevo espacio urbano de *efecto maravillos*. Mediante una recreación fotográfica a todo color de lo deseado por Mies, el contraste que ambas soluciones producen con el resto de proyectos presentes en la sala es evidente. Mientras Gropius y Meyer mostraban la consecución de lo planificado en planta y alzado, las maquetas de Mies remitían a una forma siempre cambiante que era consecuencia de una directa experimentación óptica y atmosférica ligada al desplazamiento del observador en el espacio y en el tiempo. Esta consecución de una forma inestable, difícil de predecir en las proyecciones ortográficas, en cierta manera barroca, contará con el rápido apasionamiento de un Theo van Doesburg que invita a Mies a la exposición que tendrá en la Galerie Leonce Rosenber, se revela la importancia que los constructivistas holandeses dan a la segunda solución, así como la apreciación de sus soluciones como una primer ejercicio o aproximación en parte utópico. Con una única piel continua de material monocromo, que no se desligaban de su volumen, la convivencia del segundo rascacielos con otras formas más cúbicas era solo justificable en los territorios más próximos a esa percepción espacio temporal de la forma. Estas cualidades aparecen claramente revelada en el texto que elabora van Doesburg ese mismo año con el clarividente título de *Architectur-Diagnose : He defendido la noción de forma informe como nuestro modo de vida y arte...*

-1924, K.Schwitters y E.Lissitzky, R.Wedderkop, H.Richter, R.Mallet-Stevens: Al año siguiente el recorrido de los rascacielos estará limitado a un par de apariciones en revistas de vanguardia próximas al autor y de reducida distribución. Al mismo tiempo el segundo Rascacielos de Cristal continuará su extraño periplo francés con una réplica de la exposición De Stijl. Presente en el número doble de abril y julio de la revista *Merz*, el proyecto de Mies aparece ligado a un dibujo de una tibia seccionada, proveniente de un grabado de libro de R.Francé. Si nos atenemos a la maquetación, el símil entre ambas representaciones da lugar a una interpretación

por otra parte inevitable que iguala de modo unidireccional el rascacielos al concepto de piel y *buesos*. Esta analogía, negada más tarde por el propio arquitecto permite relacionar la tibia seccionada por las similitudes del proceso racional que las alumbra. Al mismo tiempo en Der Querschnitt publica un elocuente texto en un intento de aclarar sus ideas, y con la idea de que el rascacielos comparta espacio mediático junto al Edificio de Oficinas de Hormigón y dos vistas de unas construcciones industriales. Sus imágenes, finalmente remezcladas en una sofisticada combinación gestual, por la que la revista era famosa será criticado por Hans Richter. Esto no era más que un reflejo de un periodo donde la abundancia de la imagen buscaba ya el mayor impacto mediático. Por si no quedaban claras estas características de los rascacielos su siguiente aparición, en el tercer número de la revista *G* , verifica este interés de una vanguardia más preocupada por los efectos perceptivos y cinéticos de las forma. Una fotografía inédita del primer rascacielos junto a la editorial convierte en tan sólo dos años a los rascacielos - juzgados por su idoneidad material, funcionalidad en planta o acierto urbano- en símbolo de una *forma-creación o Gestaltung*. Idea que reunificaba conceptos tales como: dar forma, moldear, crear; en un solo proceso de creación o método de producción.

-1925, T.van Doesburg, M.Stam, Le Corbusier, W.Gropius y L.Moholy-Nagy: se inicia el creciente protagonismo del segundo rascacielos como arquitectura posible, al mismo tiempo que su imagen cobra protagonismo como parte de un nuevo estilo internacional, al mismo tiempo que se cuestiona su relación con el constructivismo. Durante este año el segundo rascacielos cobrará protagonismo como parte de una naciente *Neue Sachlichkeit*, mientras continua presente en el discurso constructivista de van Doesburg. El proyecto de Mies, presente por primera y última vez con dos fotografías del segundo rascacielos, abre el artículo gráfico mostrando todas las caras igual de indefinidas, y por tanto, dando ejemplo del aspecto *plástico* de una arquitectura solo posible -perceptible- en *la unificación del espacio y el tiempo*. Esta relación holandesa tendrá su punto y final en diciembre de ese año con otro texto publicado por el mismo autor en la revista alemana Wasmuths Monashefte für Baukunst. Esta será la primera vez que el rascacielos de Mies aparece en una revista oficial alemana como parte de una particular historia de la arquitectura moderna, mientras W.Hegeman reclama para el mismo una clara diferencia con la argumentación Neoplasticista. Esta ambivalencia de la fotografía, donde la presencia de unos efectos que implican a la forma arquitectónica y la evidencia de ser una maqueta fotografiada luchan entre sí por ser correctamente interpretados, demuestran la ambigüedad en la que estos proyectos se verán imbuidos. Esta problemática metodológica -ad infinitum-, muy propia de la objetividad fotográfica que la imagen de la arquitectura exige, quedará expresada claramente por Mies dos años después cuando recuerde una vez más que: “*Sólo un proceso de formalización bien orientado y ejecutado conduce al resultado. Ellos valoran el resultado y nosotros la orientación*.. Un claro ejemplo de esta interpretación realista de la imagen vendrá por parte de la revista ABC y su director M.Stam con la reinterpretación estructural del segundo rascacielos. Así mismo Le Corbusier utilizará la misma imagen en l’*Almanach D’architecture Moderne* como perfecto reclamo de una nueva idea de rascacielos, y que tendrá su replica años después con la modificación de los alzados de sus rascacielos residenciales en una maqueta de vidrios apilado muy similar.

Esta mezcla entre un elemento estético y una idea arquitectónica se aplicará también este año a un conjunto mayor con la publicación de la exposición de W.Gropius. Sin tapujos y con la hábil colaboración de Moholy-Nagy se desarrolla una imagen global de la arquitectura mediante un discurso orquestado a través de una composición de signos fotográficos donde las intenciones del segundo rascacielos se diluyen convirtiéndose en una letra más del abecedario.

-1926/28, L.Hilberseimer, A.Korn, P.Westheim, G.A.Platz, E.Redslob, W.C.Behrendt: El inicio de un periodo revisionista, que a partir de este momento no tendrá fin, permite a los rascacielos de Mies cobrar una inusitada preponderancia como parte de esa nueva arquitectura urbana que configura el nuevo estilo. Mientras se diluye progresivamente el discurso procesual de la vanguardia. En el libro de Arthur Korn se alaba la nueva espacialidad que el vidrio transparente tiene a través de producir una inusitada profundidad visual. Solo apreciable en un reducido grupo de fotografías del catálogo donde las condiciones del momento y de la luz lo permitían, esta estará no obstante presente en todos y cada uno de los proyectos dibujados de Mies que abren el libro. Y hace patente la gran contradicción -a la vez que virtud- de la acertada utilización por parte de Mies del medio fotográfico, como un modo de camuflar, con el dibujo o la mezcla de diferentes tipos de vidrio, un repertorio de efectos mucho más variados dentro de la aparente contingencia de un instante perceptivo preciso.

Se publica el primer artículo monográfico sobre la obra del autor en la revista Das Kunstbaltt. En el se inaugura la idea referencial de un arquitecto ligado a una tradición schinkeliana cuyos principios de fluidez espacial residencial ya los practicaba en el ámbito urbano con las nuevas edificaciones de fábricas u oficinas. El artículo concluye en remarcar la actitud para nada utópica de un arquitecto que, sin estridencias, defiende un método de naturaleza pragmática y objetiva. Esta será la última aparición mediática del primer rascacielos hasta su época americana.

L.Hilberseimer y W.C.Beherendt utilizan un discurso igual de textual que gráfico para alabar la claridad tectónica -o visión estructural- del segundo rascacielos, ajeno ya a todo tipo de experiencia fenomenológica y espacio temporal.

Mientras la publicación de carácter enciclopédico *Die Baukunst der neuesten Zeit*, define por primera vez la imagen del segundo

rascacielos como una maqueta de un meros experimento utópico de un *idealismo exuberante*. El libro de E.Redslob liga segundo rascacielos a al ámbito de discusión de la ciudad y lo pone como ejemplo de principio espacial que debería regir en toda arquitectura, y que irónicamente parece desaparecer en esta época con la abundancia de la imagen fotográfica: “*El arte de la construcción es el arte del espacio...*”

1929/32, Hitchcock (Breysig), P.Johnson y A.Barr, K.Londberg-Holm: Los primeros veinte años se completan una visión más amplia de la búsqueda de un estilo moderno con los libros: *Modern Architecture Romanticism and Reintegration* de Hitchcock, y *The International Style* de Johnson.En ellos se adjudica a los rascacielos una definición claramente expresionista, en el primero, y en el segundo se añade además la observación de ser unas *plantas extravagantemente románticas*. Tal vez influidos por el libro de K.Breysig publicado en 1927, las formas triangulares y sinuosas de ambos proyectos no parecen encajar en la definición de un nuevo estilo de formas cúbicas..

-1941/47, S.Giedion: Como punto y final *Space, Time and Architecture* de S. Giedion asoma como la obra magna de este periodo. Sin la presencia de Mies en la primera edición como uno de los maestros del movimiento moderno, el segundo rascacielos aparece confrontado en una doble página junto una fotografía del *Edificio Reliance* de Burnham&Root, formando parte del capítulo sobre la Escuela de Chicago. Frente a las dieciocho imágenes de Le Corbusier o las trece de Gropius Mies estará representado por esta única imagen. Mencionado de forma aislada y telegráfica en diferentes momentos, donde se le reconoce eun ‘*sentido de espacio*’ propio del que maneja la vanguardia. El autor describe las cualidades espacio temporales del vidrio a obras mas tardías como la Bauhaus de Gropius. En la siguiente edición el autor le dedicará un apartado específico donde define a los rascacielos como un *reflejo de una tendencia expresionista*, mientras este permanece en el mismo apartado histórico.

-Conclusiones I: De esta primera época editorial y expositiva se podrían extraer varias conclusiones. La riqueza fenomenológica y espacial de los rascacielos, inicialmente resaltada, ira deteriorándose cara una clasificación más formal -de tintes expresionistas- debido a unas peculiaridades en planta que no parecen encajar con unos fines de estilo internacional de carácter más abstracto. En cuanto al uso que el autor hace de las imágenes de los rascacielos en las diferentes publicadas sobresale una variedad que en periodos posteriores se verá limitada, obviando la importancia del conjunto.

Así mismo, la idea preestablecida por la historia de la importancia de la estrategia mediática realizada por Mies con estos proyectos debe ser revisada. Publicados en revistas extranjeras o en publicaciones de vanguardia menores,y en una revista oficial de la mano de un movimiento extranjero, en comparación con la obra de otros autores como Gropius, Le Corbusier o Oud, su impacto fue relativo. Del recorrido expositivo se podría decir tres cuartos de lo mismo. El siguiente tema, mitificado a lo largo de la historia y hoy casi aceptado, parte de entender el dibujo al carboncillo como aquella representación final en la que Mies parece volcó todo su interés. Afin a esta, otra idea que se presupone al menos para el que observa ambos proyectos como un conjunto, parte de entender el segundo proyecto como una solución más completa que la primera y que por tanto representa mejor las ideas iniciales. Ambas suposiciones se ven sin embargo anuladas por el variado uso que hace Mies de ambas propuestas. Publicado parte de uno mismo o de sus colegas, todo ello sugiere una mezcla voluntaria por mostrar un imaginario que expresa por igual sus esencias.

En cuanto a las ideas que se manejan alrededor de los rascacielos, ambos proyectos se verán envueltos en dos temas diferentes. Por un lado formarán parte del debate alemán sobre el rascacielos, en la que vistos siempre de forma tangencial y más bien utópica terminan por alabar una estructura más visual que real. Y por el otro aparecerán -por propia voluntad del arquitecto- como referentes de una forma creación o gestaltung que valora más el proceso que hay detrás de su forma. Esta situación, en parte contradictoria y que muestra la característica propia de la imagen de la arquitectura como hecho ambiguo: de lo que se ve directamente y de lo que esta oculto en su interpretación. Enuncia la condición paradójica en la que las imágenes de los rascacielos se van a encontrar a partir de ese momento en la historia, al ver traducida a través de lo fotográfico su posible experimentación espacial a una directa interpretación estilística de unas formas supuestamente objetivas.

1.2- Los rascacielos de 1947 a 2001: monografías y ensayos

Este segundo momento histórico, posterior a la guerra, se caracteriza por una predominancia de las monografías del autor donde las aproximaciones biográficas americanas cobran una especial importancia. Marcado por un primer periodo de carácter biográfico, donde la presencia de Mies resulta clave para realizar toda argumentación, los rascacielos aparecen como parte esencial de sus inicios modernos. Una fase posterior a su muerte, que se prolonga hasta hoy, da paso a la revisión crítica de su vida y una obra más extensa y compleja de lo que parecía inicialmente y que certifica el carácter visionario de los rascacielos. Este recorrido termina con un momento más actual donde se produce un aumento exponencial de ensayos especializados que empiezan a cuestionar la interpretación de unas primeras obras y una manera de hacer con una fuerte carga mediática. Esta progresiva y lenta recuperación de las imágenes de los rascacielos, sorprendentemente desaparecidos durante más de cuarenta años, completa un recorrido historiográfico planteado solo parcialmente a partir de aquellas aproximaciones que se consideran cruciales para la visión renovada de los rascacielos, evitándose así englobar un análisis casi inabarcable de una obra escrita mucho más amplia. Solo escapan a la norma biográfica, por su influencia soterrada, la referencial aproximación

constructivista y poética al segundo rascacielos de B.Zevi, y el continuado cuestionamiento expresionista del primer rascacielos referido brevemente por R.Banham como parte de una incipiente Gestaltung. Así en:

-1947 P.Johnson: La sorprendente aparición de ambos rascacielos en la primera exposición y catálogo monográfico del autor, organizada por el MoMA, luego de estar mediáticamente desaparecidos desde hacía más de veinte años y con una obra construida casi de tanta entidad a lo producido en Alemania, solo se puede explicar por la confluencia de intereses, del comisario por ordenar una obra de cierta entidad, y del autor por homenajear y promocionarse en el país que dio origen a esta tipología. Con la autoridad que le daba haberlo conocido en el país de origen, Johnson plantea el catálogo con una clara estrategia propagandística. Dividida su obra en varias épocas o periodos estancos que, coincidentes con los capítulos del libro, se verán remarcados -como en la mejor tradición romántica- con una serie de eventos históricos de algún modo forzados. Este guión creativo, inalterado durante más de tres décadas en las siguientes monografías, sitúa en el catálogo a los rascacielos como las piezas predominantes del momento de cambio fundamental para su obra, parte de una época más rebelde y explosiva en lo creativo, que aprovecha un periodo de *fermento artístico* confuso. Y añade una definición que se tornará canónica a medida que pase el tiempo respecto de la vista al carboncillo del primer rascacielos al denominarlo *obra de arte de excelente calidad*. Este nuevo giro, cara a apreciar una naturaleza pictórica,permite a Johnson mantener unas cualidades expresionistas en el primero, y más biomórficas en el segundo. Lo que permite explicar este periodo confuso de tiempo *más horizontal* con una serie de referencias a la vanguardia sin fecha ni relación concreta, y definirlos como *diseños bidimensionales satisfactorios*. En parte comprensible por la falta de una suficiente distancia en el tiempo. Esta ambigüedad tendrá un última revelación en 1978 cuando Johnson reconozca la parcialidad y falta de concreción de ese periodo iniciático creado por él mismo, del cual le gustaría volver a investigar.

-1953, Zevi: Esta reflexión tardía de Johnson tal vez se deba a la publicación de un libro atípico, como era *Poética de la arquitectura Neoplástica* de Bruno Zevi, donde la reivindicación del segundo rascacielos, como máximo representante de una poética Neoplasticista, plantea una revisión de lo realizado por Mies y un cuestionamiento de sus imágenes que se prolonga hasta hoy, al margen de la mayoría de estudios. Crucial para recuperar una vanguardia olvidada, el autor profundiza en sus principales actores redefiniendo los tiempos iniciales de para establecer así una clasificación de prosistas y poetas de un movimiento en el que Mies se eleva como su máximo representante. Utilizando los textos de Doesburg, la cuarta dimensión del espacio tiempo recobra en Zevi un poder de lectura mayor que le permite reivindicar unas relaciones perdidas entre Mies y el movimiento holandés, lo que justifica de por sí el cambio efectuado con los rascacielos. **-1955/56, M.Bill, L.Hilberseimer:** Ocho años después de la primera monografía verán la luz dos obras dispares que pretenden aproximarse a la labor de Mies. La primera, realizada por Max Bill en 1955 será la primera monografía publicada en castellano. De formato breve en ella el autor resume la admiración que siente por el arquitecto alemán y que se concreta en la definición que da del segundo rascacielos como la más hermosa arquitectura o *expresión plástico-arquitectónica* que nos podamos imaginar.

Al año siguiente era luz la segunda monografía del autor en los Estados Unidos. Escrita por su compañero y amigo Ludwig Hilberseimer, y con un desorden temporal, más propio de la reflexión sobre una obra total que de un complejo proceso evolutivo. En parte comprensible para quien ha compartido en igualdad de condiciones la mayor parte de una historia reciente de la arquitectura moderna, los dos rascacielos aparecerán en el tercer capítulo, dedicado al *Material y estructura*, con una reproducción del discurso sobre los reflejos elaborado por Mies en 1922. En el se recuerda el posible uso de una maqueta para el primero, así como que su forma triangular es el resultado consciente de la adaptación a la parcela. Las plantas, ahora ya desprovistas definitivamente de su entorno, se sitúan en una página intermedia igualadas en tamaño y sin escala junto a una perspectiva fugada del segundo rascacielos. Esta será la primera y última vez que esta imagen, desaparecida hacía treinta años, sea publicada durante este primer periodo monográfico. Algo que para cualquier otro editor le podría haber parecido reiterativo, por ser una imagen del mismo proyecto, para él no lo fue.

Por lo que para obtener una mejor comprensión de lo sugerido con los rascacielos bastará realizar una lectura diagonal acorde a la estructura atemporal del libro. Si el autor define lo realizado por Mies como un intento por resolver la problemática histórica entre espacio interior y exterior por medio de la creación de un nuevo *concepto de espacio* unitario. Al mismo tiempo reconoce en su arquitectura una *belleza intrínseca -irracional-* solo posible de explicar con la evolución de unas *Nuevas Estructuras* cuya racionalidad guía dichas cualidades artísticas cara una libertad espacial sin precedentes.

-1960, A.Drexler, P.Blake, R.Banham: De la primera aproximación cabe destacar el análisis arquitectónico de sus plantas y la observación de la existencia de una clara separación funcional entre espacios servidores y servidos, así como la elección de un vidrio *influenciado por la elección del lugar*. En cuanto a la maquetación la historia se reduce a que Mies empieza a ser Mies con los rascacielos, donde resaltar el juicio sobre sus representaciones como *imágenes alucinatorias, hermosas y apremiantes*.

La segunda aproximación de P.Blake introduce la idea de *imagen poética* o *arbitrio fantástico* para los rascacielos, a la vez que continua elevando la fascinación por los mismos cuando añade: *que la arquitectura moderna literalmente, cambió en ese instante por completo...*Al igual que Drexler los analiza de manera funcional negando un expresionismo debido más a unas formas propias del lugar, para finalmente

reconocer que, además de ser *adecuados a su tiempo en su expresión estética y racional*, que no tiene todas las respuestas ante la fascinación pictórica que provocan. Una posición parecida adoptará R.Banham en su *Theory and Design in the First Machine Age* cuando cuestiones su posible relación con Scheebart y plantee una mayor aproximación, al menos de su texto, con una naciente *gestaltung*.

-1965/70 W.Blaser, A.J.Speyer, L.Glaeser: Ludwig Glaeser marca el final de una era controlada por la omnipresencia del arquitecto, y el inicio de un periodo de archivo donde sus representaciones cobran mayor importancia como originales. El descubrimiento en 1968 del dibujo original del proyecto del Edificio de Oficinas de Hormigón, que se creía desaparecido, junto a la recuperación en 1964 del resto de dibujos originales extraviado, animan a mostrar “*las representaciones –renders– más bellas del siglo*”. Huérfano de la otra serie de aproximaciones perspectivas del primer rascacielos, así como del desarrollo fotográfico de la maqueta del segundo, la explicación de dichos proyectos quedaba de algún modo descabezada al aparecer con todo su detalle y decadencia amarillenta unos originales que realzaban la idea de un proceso creativo visionario. A su vez, y ante la intriga por la naturaleza de sus representaciones, se añade una reflexión técnica repetida en dos ocasiones sobre un método de ejecución alejado del fotomontaje o el collage:

-1985-1986, Schulze y A.Drexler, D.Spaeth y K.Frampton, F.Neumeyer: Se inicia un periodo revisionista donde los rascacielos cobran una mayor predominancia al ser referentes de la época americana. De cualidades casi contradictorias, entre el ser meros ejercicios utópicos de probable influencia expresionistas y representación de una tecnología depurada, su fascinación se mantiene con referencias a las cualidades estéticas de unas imágenes con una fuerte carga poética. Así Schulze destaca la breve mención de las condiciones estrictas del concurso, para finalmente concluir que, debido a su carácter angular, este poseía ciertas reminiscencias expresionistas que chocaban con *lo que decía*, por lo que estas solo podían deberse a unas influencias *claramente inconscientes*. Esta posición ambivalente, lógica por lo que significaba un movimiento amplio en sus significaciones e influencias, dejaba la puerta la puerta abierta a otro tipo de influencias de la vanguardia más reciente, pero sin establecer una relación directa.

En cuanto a la revisión de Drexler, Kenneth Frampton constata en el prólogo la faltas de estudios que han arrinconado proyectos cruciales para entender al autor, admirados *por la originalidad y sensibilidad en trazo, textura y valor de línea*. Lo que permite a Spaeth remarcar en su libro una característica crucial para la comprensión de estos, como es la coincidencia *entre la idea del edificio y la técnica empleada para representarlo*.

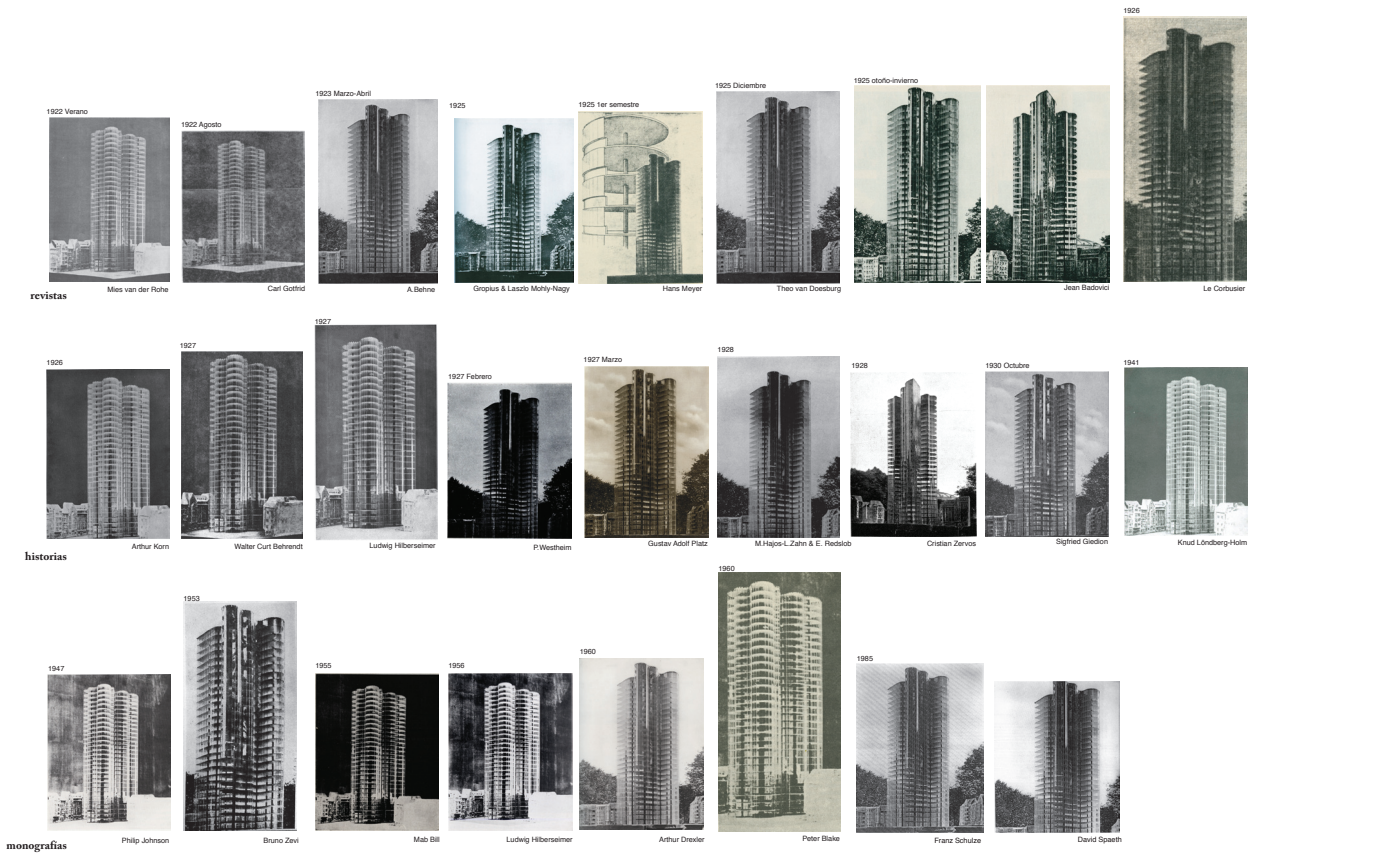
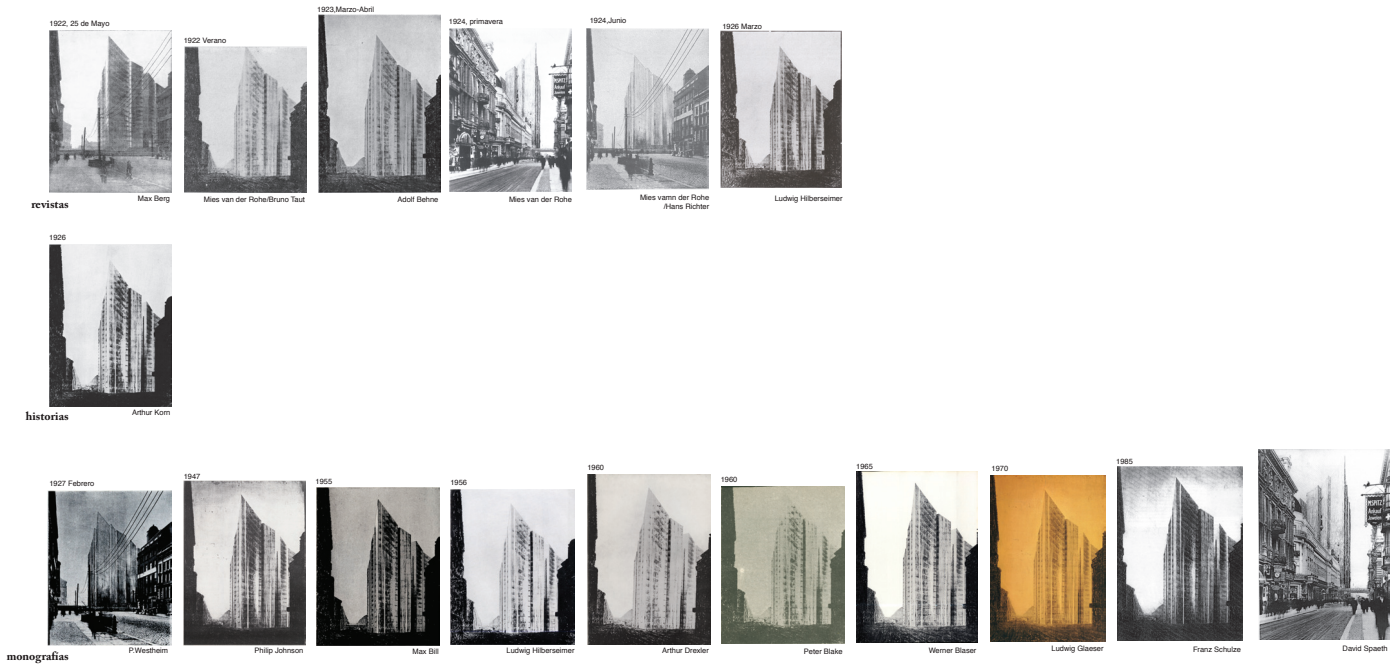
La publicación del primer tomo sobre el archivo del autor permite a Schulze y Drexler reincidir en la coherencia de los dibujos del primer rascacielos al la vez que se añade un nuevo concepto sobre la *transparencia* de las ideas representadas como: una *objetividad ilusoria*. Esta Pertinencia gráfica permite resaltar la naturaleza mixta de lo representado en el dibujo a carboncillo, a la vez que los originales cobran todavía más fuerza como obras de arte.

La siguiente obra magna, articulada por conceptos y no por el verticalismo de diferentes fases históricas, será la publicación del libro de Fritz Neumeyer que, con el sugerente título de *La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, ofrece una visión retrospectiva del autor que tiene sin embargo a los rascacielos como parte central del debate miesiano. El libro organizado a través de dos acepciones contrapuestas del pensamiento arquitectónico moderno, como son la función y la forma, permite a un Neumeyer fascinado por la imagen de los rascacielos situar a los mismos entre el ser la conjunción precisa de lo estético y la expresión de una idea estricta, entre lo visualmente demandado y lo estructuralmente idealizado. Lo que hará que el *drama libresco*, de *imagen perfectamente calculada* de los rascacielos se muevan por el libro como auténticos funámbulos en la frontera del ser: una forma útil o digna, un pensamiento espiritual o una naturaleza perceptiva.

-1988/2001, W.Tegethoff, D.Neumann, D.Mertins, J-L.,Cohen, A.Lampugnani, B.Bergdoll,etc: continúan un periodo que se prolonga hasta hoy donde, con mayor distancia crítica, se replantea la importancia funcional de los rascacielos como una solución arquitectónica, a la par que se cuestiona de nuevo, y de forma más tajante, la falta de relación expresionista del vidrio y de una planta más relacionada con la problemática del lugar. Se inicia un análisis del conjunto de las representaciones del primer rascacielos, donde aflora una posible relación de los proyectos con una vanguardia urbana de tintes dadaístas. Por último cabe reseñar que la insistencia por resaltar la más que probable preocupación de Mies por retratar un cierto ambiente o atmósfera del lugar. En parte enunciada por Neumeyer, esta proposición es recogida por Michael Hays en un breve artículo titulado *Critical Architecture* donde hace referencia a las cualidades críticas -u *oposicionales*- de las imágenes del primer rascacielos ,entendidas como parte objeto e historia por una crítica acostumbrada a leer el objeto arquitectónico de manera aislada sin tener en cuenta el contexto histórico que irremediamente las acompaña, o viceversa.

-Conclusiones II: La importancia de para intentar comprender un periodo de cambio que todavía hoy permanece confuso, junto la ambigüedad funcional y formal en la que los rascacielos, se han visto inmersos, de unas imágenes donde toda referencia poética y artística parece chocar con el credo posterior de un arquitecto que niega toda importancia del resultado formal final. Exigen la relectura de las imágenes de los rascacielos como lo que son: reflejo de una arquitectura que responde a un contexto y lugar, a la propia ejecución de las mismas, y a una relación con la vanguardia cada vez más definida..

[fig.] arriba-abajo
-Comparativa cronológica vistas del Rascacielos de la Friedrichstrasse y Rascacielos de Cristal desde 1921 hasta 1985, organizada por orden cronológico de izquierda a derecha y en tres filas correspondientes a los periodos analizados, Nota. se mantiene misma proporción en ancho de imagen.



II- LA ARQUITECTURA DE UNA IMAGEN, 1921-1922

2.1- El concurso (I): plantas y alzado. El lugar, el rascacielos y sus ideas económicas, la reivindicación de un ideario en Mies.

En este capítulo se inicia la lectura de los rascacielos como propuesta arquitectónica. Para ello se empieza, por una cuestión de poner orden en la comprensión de sus imágenes, con el análisis de la planta y el único alzado existente. Entendidos estos como la expresión más directa -pragmática- de las necesidades programáticas y funcionales que las reglas del concurso, pero también las necesidades del lugar y su historia, producen. La presencia predominante del lugar en las vistas y planta de Mies sirve como perfecta justificación para evaluar inicialmente la historia de la parcela y de la avenida que la acoge en un tiempo muy determinado que va de noviembre de 1921 a mediados de 1922. Así mismo, la condición de ser una respuesta conjunta de un serie de participantes al concurso permite aprovechar esta situación para comparar -por igual- su solución con el resto de propuestas a concurso.

-La creación del lugar, 1860-1921: La creación a mediados del siglo diecinueve de la estación internacional de Berlín en las proximidades de la parcela provocan una inusitada mezcla de intereses públicos y privados contrapuestos, que por un lado demanda dotar al lugar de un espacio público suficientemente representativo, y que por el otro exige ocupar la totalidad de la parcela para aprovechar la revalorización de un suelo que el centro carece. .

Este choque de propuestas se funde progresivamente en un interés compartido por dotar al lugar de la representatividad que le corresponde provocando así -casi de forma natural y pragmática- el surgimiento en ese lugar de las primeras propuestas en altura de la ciudad,con la correspondiente cesión del suelo público. Hecho que permanecerá en el inconsciente colectivo como un poso histórico, o modo de hacer, que influirá por igual en las bases del concurso como en las futuras estrategias de los futuros concursantes.

-La convocatoria, bases y fallo del concurso de 1921: La demanda de las bases de evitar toda normativa urbanística para sí obtener la máxima ocupación posible en planta baja. Junto con la exigencia de un espacio comercial recorrido por calles internas y unos espacios en altura suficientemente flexibles para albergar oficinas o espacios expositivos. Asoman como requerimientos determinantes para entender la propuesta de Mies y demás compañeros como unas respuestas lógicas a necesidades precisas. Tras el polémico fallo del jurado una serie de artículos analizarán las soluciones desde el punto de vista urbano y funcional, única problemática que en ese momento parece interesar.

-Requerimientos funcionales en planta, una clasificación tipológica de conjunto: Si analizamos las diferentes soluciones, conservadas hasta hoy en un número de cuarenta. Se observa una misma estrategia proyectual por ocupar casi toda la parcela mediante el uso de: el máximo número posible de calles internas en planta baja, la colocación estratégica de un único núcleo de comunicaciones y servicios central, y la creación de una serie de patios exteriores que den suficiente luz y ventilación al resto de plantas en altura. Lo que revierte en una solución tipo, en forma de planta estrellada. Esta solución, la más numerosa entre los participantes, será la utilizada por Mies con la única salvedad de ofrecer una solución que es igual en toda su altura sin basamentos ni escalonamientos.

-El dilema de ocupación en altura, el ejemplo coetáneo de Nueva York: La respuesta a un problema inicialmente planteado en los Estados Unidos sirve para mirar al otro lado del atlántico y redescubrir una serie de propuestas de rascacielos que en ese momento se encuentra en plena transformación y debate por su excesiva altura. Soluciones en planta y altura de las que el edificio Equitable asoma -entre otras propuestas- como una solución paradigmática por su particular condición, claridad funcional y esbeltez formal de la que Mies parece inspirarse. Pero no solo por ser el iniciador del debate que lleva al cambio de tipo, sino también por ser una solución de planta exenta rodeada de calles, algo único en los Estados Unido. Una actitud que se revela, en un momento de gran discusión tipológica, como un posicionamiento casi ideológico por defender la cualidad fundamental por la que el rascacielos había nacido en América: de ser la repetición invariable en altura de la máxima ocupación posible en planta baja. Pero con la cualidad añadida de ofrecer el máximo de metros cuadrados en altura sin ocupar la totalidad de la parcela, como la mayoría de participantes.

De razón puramente funcional, tipológica, contextual y económica, en realidad el retranqueo o *jerarquización* de los volúmenes, entendidos por la mayoría de participantes y críticos como un necesaria adaptación a un lugar preexistente, no entraba a formar parte del problema planteado para Mies, ya que esa demanda negaba en sí la idea misma del rascacielos. Por lo que se puede afirmar que lo planteado por Mies se debía sobretudo una cuestión de método, referida a la idea o esencia del tipo en altura, eso sí, amoldada a los condicionantes de un lugar que demandaba una representación pero también un relación con el espacio público.

-La reivindicación de un ideario en Mies, L. Sullivan y la esencia de la nueva tarea: Así expresado por Sullivan en su texto, *The Tall Office Building Artistically Considered*, cuando desgrana paso a paso las necesidades de una tipología basada puramente en una razón económica, que él mismo no discute. Las similitudes de lo dicho por el arquitecto americano con lo posteriormente argumentado

por el arquitecto alemán, junto con la mención del primero de los parecidos del rascacielos con un panal de abeja o WABE -lema del arquitecto-, sugieren la directa influencia de este texto seminal en el pensamiento del arquitecto. Y sugiere de fuste único, defendido por Sullivan, como una respuesta reivindicativa -ideológica-de Mies sobre la idea base del rascacielos, que el debate en Alemania parece ignorar. Pero además, el método de consecución de una arquitectura a partir de una idea innegable, sujeta a una serie de razonamientos consecuentes los unos con los otros, debió ser toda una revelación para el arquitecto, por no estar ligado ya a otro tipo de principios históricos preconcebidos. Ya que este puede avanzar -como *individuo intelectual*- hacia una nueva metodología de proyecto propia que se apoya en el desarrollo lógico de lo preestablecido por una idea racional o principio constituyente. La creación de un planta pensada para tal efecto, unido a la propia extrusión de la misma, modificando luego ligeramente los diferentes paños de cristal, permite al arquitecto alumbrar una nueva forma de hacer y pensar su arquitectura- y reivindicar esta nueva metodología como una parte consustancial a su pensamiento cuyo desarrollo -casi abstracto- se basa en un proceso visual eminentemente experimental. Definida en el primer artículo de Frühlicht como *la esencia de la nueva tarea*, y enunciado con toda precisión en un artículo de 1924, como *la impronta de un carácter objetivo*. Se puede concluir que todo el discurso elaborado por Mies en la Friedrichstrasse va más allá de ser un mero ejercicio utópico para erigirse en un nuevo método arquitectónico que comprende y además responde a unas fuerzas económicas que se han erigido inexorablemente en la base principal de toda argumentación de razón objetiva, como afirmará en una conferencia de 1926.

-La influencia del contexto berlinés: Si analizamos su respuesta en alzado se verá que la solución de igual altura para todos sus forjados, de 4 metros, se alejaba de la exigencia de Sullivan por diferenciar las diferentes partes del rascacielos. En parte debido a unas bases que pedían una máxima flexibilidad en todas las plantas. La propuesta de no ofrecer basamento ni cornisa no parece, sin embargo, deberse a la obtención de un rendimiento de sobra cumplido con una planta tan eficiente. Por lo que las motivaciones para la igualdad del fuste tal vez deban buscarse en una actitud contextual propia de un modo de hacer berlinés.

La capital, abandonada durante décadas a las bondades de un plan Hobrecht, centrado en la resolución de unas calles y avenidas excesivamente amplias y rectilíneas, llevaba más de cuatro décadas intentando resolver la excesiva compactación de unas manzanas cuatro veces más profundas de lo normal. Lo que había exigido desde inicios del siglo veinte repensar el interior del tejido urbano partiendo siempre de unas estrategias de reforma puntual mediante la rotura de lo ya consolidado, para así mejorar la tan demandada accesibilidad, luz, ventilación y espacios verdes. Esta filosofía modernizadora irá progresivamente tomando cuerpo en la capital con una serie de ejemplos arquitectónicos, muy similares a lo realizado por Mies.

Por lo que si el rascacielos de Mies se diferenciaba de todo el resto de soluciones, por repetir de forma invariable la planta -idea de Sullivan. La continuidad desde el suelo de unas aberturas -grieta, sin base- con forma de plaza patio en toda su altura recordaban una actitud vital -cultural- general propia de la ciudad. Contextual pero no contextualizada, funcional pero no especializada, la propuesta era así coherente con un posicionamiento ideológico, pero también con una situación específica de la ciudad. Parte manifiesto, y parte respuesta a un modo de hacer muy determinado. El rascacielos era en definitiva la clara expresión de un deseo arquitectónico por resaltar unos principios fundacionales que necesitaban de su propia solución en Alemania.

2.2- El concurso (II): las vistas. La avenida y el paisaje berlinés, la reivindicación de una atmósfera en Mies

Como continuación del análisis de los resultados de concurso se plantea ahora el estudio pormenorizado de las diferentes vistas . Muy diferentes a las proyecciones ortogonales,por su finalidad de enmarcar la propuesta dentro de un determinado lugar. Este capítulo se centrará en el hecho fotográfico utilizado por Mies, único al resto de soluciones conservadas. Enmarcadas por un fondo fotográfico preciso, y con un punto de vista ligeramente distinto a lo establecido por las bases, se analizan todas las razones ambientales, históricas e instrumentales que parecen justificar lo realizado como una actuación dirigida a representar un ambiente o atmósfera intrínseco al rascacielos de la manera más objetiva posible.

-Las vistas, resultados formales de concurso: Si el concurso establecía la realización de dos vistas que mostrasen al rascacielos desde dos posiciones cercanas -Ay B- en la avenida. Este requerimiento, que respondía al hecho de mostrar su relación con el entorno más cercano, parece no interesar del todo a un Mies que opta, a diferencia del resto, por incluir como fondo dos fotografías, con las mismas orientaciones, pero situadas más lejos dentro de la avenida. Tal vez debido a un deseo por explicar un entorno, que el material gráfico de concurso y los puntos demandados apenas mostraban. Este hecho fotográfico parece apuntar también a otro tipo de motivaciones. Dicho de otro modo, si ante el desarrollo histórico que se establece en la parcela surge un referente formal escalonado al que Mies responde con la recuperación de un ideario, que entiende perdido. El gesto de incluir un nuevo marco de visión objetivo debió de

acarrear, sino las misma implicaciones éticas, sí al menos similares intenciones conceptuales, de claridad y racionalidad en el discurso.

-El rascacielos y el paisaje berlinés: La idea del rascacielos se da a conocer en Alemania a través de dos tipos de imágenes venidas del otro lado del atlántico. Por un lado los rascacielos en construcción resaltan sus cualidades estructurales. Por el otro las grandes vistas panorámicas muestran con gran popularidad el impresionante efecto de su acumulación urbana. En parte denostadas por los profesionales del ramo, que confunden su efecto paisajístico como una razón, de deseo inconfesado, por crear la nueva metrópoli. Este efecto, difícil de conseguir para la ciudad Europea, se materializa en una discusión, previa al concurso, sobre la necesaria adecuación del rascacielos al paisaje alemán. Claramente reflejado en las propuestas para rascacielos en la ciudad de Breslau y de Süttgart, realizadas respectivamente por M. Berg y R.Döcker y H.Keurleber. Ambas soluciones se refieren a unas particulares condiciones geográficas que choca, como recuerda A.Behne, con una ciudad plana y amorfa como Berlín Esta acotación a medida de la Friedrichstrasse, provocará que la mayoría de respuestas en altura en la capital se debatan siempre entre una serie de intereses contrapuestos, mezcla de la tensión y el drama que el nuevo tipo en altura provocaba, y donde todo intento por caracterizar su paisaje urbano parece siempre fracasar.

Advertido así, por las mentes más preclaras, de la imposibilidad de un *romanticismo urbanístico vestido a la americana*, y de la obligación de *una idea –urbanística– desarrollada a partir de un espíritu moderno de necesidades objetivas*, Mies parece querer enmarcar la avenida para dar a entender, con una claridad similar a la de su solución en planta, que toda posibilidad de acomodo urbano del rascacielos en Berlín no podía basarse en una recreación de unos espacios de contemplación tan cercanos, como recomendaban las bases, sino que para alcanzar esta *visión unitaria* –recomendada por Behrens en Berlín– era necesario restablecer una relación directa con el único lugar característico que conectaba a todos los elementos implicados : la avenida Friedrichstrasse.

-La avenida Friedrichstrasse, razones ambientales: Si a esta línea recta de más de 3,3 Km., que articulaba todo el Berlin-Mitte, le unimos la sensación que producía el entrar en este gran tubo perspectivo, con el característico ajetreo por el que la avenida era conocida, reforzado a su vez por la tremenda actividad que el área de la estación producía. Nos encontramos ante un espacio único e irremplazable en la ciudad que, motivo de comentario y cierta admiración, lo habían terminado por convertir durante años en un lugar igual de importante para la ciudad que cualquiera de sus monumentos. Auténtico representante de la idea de la Grobstadt, y nada fácil de fotografiar, ya que la lente no era capaz de revelar la agitación en toda su profundidad, ni podía describir los otros sentidos que la acompañaban. La mayoría de postales resolverán este conflicto con multitud de fotomontajes que añadían de manera burda sobre el lienzo fotografiado diferentes tipos de paseantes, coches y tranvías, con el único fin de recrear la disonancia ambiental que la modernidad de los nuevos tiempos ofrecía.

Muy similar a aquellas imágenes que durante las primeras décadas de siglo escenificaban a ambos lados del atlántico una idea prototípica –casi atmosférica– de una nueva metrópoli rodeada de rascacielos y transportes urbanos elevados. Esta acumulación de impresiones, mezcla de arquitectura, tecnología y velocidad, descrita por los cronistas berlineses como un nuevo símbolo de los tiempos, único y verdadero paisaje –ambiental– de la ciudad. Parecían razones más que suficientes para que Mies se pensara dos veces saltarse el requerimiento de las bases por obviar tal lugar. La tentación para no contrastar esta visión ambiental e icónica para la ciudad, con una nueva idea de un rascacielos de cristal, receptor el mismo de un ambiente móvil, era demasiado fuerte .

-La calle como espacio de reflexión objetivo y subjetivo, razones históricas: La defensa que hacen autores como Behrens, Scheffler y Endell, en el anuario del Werkbund de 1913, sobre la necesaria racionalización de los sentidos que produce el constante bombardeo de sensaciones en la calle, surge como referencia intelectual de una necesaria actitud objetiva, de la que Mies parece beber por igual para representar la avenida a través de la fotografía. Ya que el uso de lo fotográfico cobra sentido como aquel medio perfecto para objetivar un conjunto de efectos, difíciles de calibrar sino es de este modo.

Aunque es cierto que Mies ya había utilizado este medio en los dos concursos anteriores -Birsmark y Kröller-Müller-, y debe resaltarse que en ambos proyectos su uso había sido debido a razones ajenas al autor. Ahora la decisión de presentar el rascacielos con una relación de igual a igual con la avenida solo puede explicarse racionalmente, más allá de toda posible motivación personal, como una argumentación exclusivamente arquitectónica. Corregidas las fugas verticales, con el intermediario óptico-mecánico de la cámara, para que el espacio de la avenida se parezca más a la imagen de un producto global de consumo genérico como es una postal. Junto con el preciso uso que hace el fotógrafo de la luz. Al igualar bajo ese tono *gris* toda una compleja realidad, Mies eleva el lugar a una posición de cierta *indiferencia* –objetiva– propia de la modernidad. Por lo que se podría afirmar que este decide incluir una fotografía de la avenida tal cual es, no solo para recrearse de manera objetiva en la descripción de una atmósfera, donde como Simmel demandaba *ningún objeto merece preferencia sobre otro*, sino también para reproducir un espacio lleno de referencias mediáticamente populares. Lo que convierte a la avenida en una postal



más, acorde con una actitud blasée, que es *la arena genuina de esta cultura que trasciende toda vida personal*. **-La avenida como referente fotográfico, razones instrumentales:** Si el uso de una fotografía que reproduce el lugar con la misma predominancia que el rascacielos, es una clara demostración de una voluntad por objetivar –ordenar– el presente contingente al que esta nueva arquitectura debe responder. El análisis de las razones instrumentales debe servir para entender las razones del posicionamiento exacto en el lugar. Para ello se cotejan otras aproximaciones posteriores del mismo autor en la parcela –concurso de 1929– donde aparece una relación del edificio con el suelo insatisfactoria, para entender la idea de extrusión y atar gravitacionalmente al edificio. Se analiza el cuidado registro del detalle fotográfico que dos orientaciones de diferente luz producen. Y se realiza la reconstrucción virtual de una avenida, hoy ya desaparecida, donde se demuestra el cumplimiento parcial de las bases, ya que los punto escogidos son igualmente simétricos y opuestos a la parcela pero más lejanos. Por lo que se puede asegurar que la decisión fotográfica va más allá de la simple descripción nominal –de un tiempo y lugar – para convertirse en un claro ejemplo de confrontación con un espacio igual de importante para las significaciones del rascacielos.

2.3- El proceso de formalización (I): intuiciones e incoherencias proyectivas del primer rascacielos

En este capítulo se estudia el conjunto de representaciones que conforman la idea del rascacielos. Su análisis se plantea como una lectura atemporal de todo lo representado, intenciones espaciales e implicaciones físicas de lo ejecutado. Entendido como ese proceso de formalización, reiteradamente defendido por su autor, el conjunto sobresale así como un diálogo proyectual de gran interés que en el entrecruzamiento de las representaciones hechas a lo largo del tiempo descubren una serie de incoherencias geométricas cruciales para entender la expresión de una arquitectura y su espacio imaginado. Así en:

-El proceso de formalización en Mies, coherencia formal de un limitado conjunto de representaciones: Una de las razones por las que aparentemente Mies fue descalificado fue por entregar menos planos de los demandados en las bases. Sin embargo, si comparamos el material de archivo, la existencia de una sola planta vacía versus la definición de diferentes ejemplos de distribución iba en contra de las múltiples posibilidades funcionales, que una sola planta vacía podía mostrar como solución universal. En cuanto a la petición expresa de entregar dos alzados, sugerencia que se debía a lo establecido históricamente en el lugar de la presencia de dos condiciones urbanas diferentes, cara a la avenida y al canal. La propia filosofía del proyecto, de una planta de triple simetría con una envolvente exterior de igual condición en todas sus caras, daba sentido a que este presentara también una sola elevación, como ejemplo de un alzado tipo capaz de responder a cualquier orientación. Justificada de igual manera la falta de secciones y plano de situación exigido, claramente explicados en las vistas. Se podría argumentar que Mies realiza un proyecto donde solo representa lo estrictamente necesario como expresión objetiva de un ideario de proyecto.

-Cuatro plantas sucesivas, razones funcionales y constructivas de 1922 a 1947: El análisis comparativo de todas las plantas a través de su recorrido editorial, y su correlación geométrica y funcional, permite demostrar una serie de mejoras que, estrictamente funcionales ,demuestran el interés continuado del arquitecto por este proyecto hasta al menos 1947.

-Un único alzado y un croquis, intuiciones proyectuales de una maqueta: La relación geométrica entre el alzado y la solución en planta demuestran una indeterminación del primero que sugiere la posibilidad de estar ante una representación más intuitiva que real del mismo. Este descubrimiento avanza una lectura del proyecto más abierta y sugerente,donde la idea y la forma arquitectónica flotan entre las diferentes representaciones. La presencia de un croquis, como aproximación inicial de una idea perspectiva en ciernes, sugiere la posibilidad de que en realidad el alzado muestre de manera simultánea dos o tres caras, algo que otros concursantes con soluciones triangulares como Poelzig o Soeder también hicieron. Lo que abre la posibilidad de la existencia de una maqueta como parte

fundamental del proceso de proyecto, y entender las diferentes vistas del rascacielos como el desarrollo de una lectura espacial de sus efectos y deseos.

-Una serie de cuatro vistas, incoherencias geométricas: El análisis del conjunto de vistas, en su relación con los media, descubre un proceso de elaboración más breve en el tiempo, que el desarrollado con las plantas. Así mismo, la relación geométrica con la planta y alzado descubren una serie de incoherencias geométricas, nunca antes comentadas. El crecimiento sucesivo del pico en las cuatro vistas, y la falta de correspondencia de su forma con la planta, solo pueden explicarse mediante un proceso de búsqueda expresiva, de una materialidad y su arquitectura. Y el paso de la opacidad a la transparencia, y translucidez, que se produce de una manera más progresiva que concluyente, aparece como una investigación material que va más allá del concurso. Esta hipótesis se refuerza con las similitudes del pico entre las dos vistas opacas. La presencia de un título inacabado en la otra vista transparente explican su posterior aparición como pieza expositiva, lo que coloca a la famosa vista al carboncillo como la última de las cuatro. Lo que justificaría la reconstrucción de una avenida ya en ese momento remodelada, y explicaría a su vez el porqué la solución opaca de Mies no fue inicialmente tenida en cuenta, a pesar del uso que hizo de esta en los medios.

-¿Fotografía dibujada o dibujo fotografiado? Una nueva manera de ver y pensar: La mención expresa por parte de Barry Bergdoll de las vistas: como fotografías con elementos dibujados; también mencionada por Glaeser o Drexler en los años setenta, remiten a una naturaleza diferente que la canónica definición de ser unos collages. Esta naturaleza híbrida de las fotografías, acorde a la manera en que los ingenieros de puentes representaban sus vistas en la época, profesión que el propio arquitecto practica durante su periodo de servicio militar. Nos remite a una ejecución donde la relación del cuerpo con el marco fotográfico que las contiene parece crucial, tanto para la composición del rascacielos como para la relación espacial con la avenida. De acuerdo con la manera que Mies tenía de dibujar sus perspectivas pegadas sobre la pared. Esta relación, con una ventana a una realidad, justifica a la vez la posible influencia del medio para el surgimiento de la transparencia. Lo que demuestra una influencia directa con el lenguaje que las sustenta.

-Del vidrio opaco al transparente, la pertinencia metodológica del lenguaje fotográfico: Se explica el paso de la opacidad a la transparencia como un proceso continuo, influido también por la imagen que se tiene del vidrio y las técnicas utilizadas por los medios impresos de la época. La transparencia-difícil de conseguir fotográficamente- implica el añadido de dos capas sobre una realidad, de los forjados primero y de la piel después. Más complejo que la primera opacidad, esta implica un razonamiento que es consecuencia directa al primer trazo sobre el vacío fotográfico. El interés que Mies mostró luego por todas las vistas da pie a entender el conjunto como parte de un todo igual de sugerente, que muestra diferentes acepciones estructurales, constructivas y espaciales.

El proceso de formalización de las vistas sobresale así como parte de un mismo pensamiento que se retroalimenta de manera continua con la *fascinación estética* de la imagen fotográfica y sus códigos. Cincuenta por ciento realidad fotográfica y cincuenta por ciento ocultación de la misma, Mies parece disfrutar elaborando una investigación, no solo compositiva, sino también fenomenológica, que con diferentes estados de percepción del vidrio preludia a su vez, gracias a esta ventana a una realidad, una nueva idea de un espacio fluido que se funde ,más allá del edificio con la avenida. Lo que permite la reivindicación de un *proceso de formalización* como un proceso de intelección que es a la vez una manera de pensar eminentemente óptica.

2.4- El *proceso de formalización* (II). Hacia una teoría de lo visible, la arquitectura-cine y su continuación con el segundo rascacielos

En este capítulo se analiza la incoherencia geométrica de la reiterada elevación del pico mediante la reconstrucción virtual del rascacielos. Lo que nos lleva a descubrir una discordancia entre los ideado y lo representado que solo puede tener encaje mediante una lectura inestable del cuadro con claras implicaciones cinematográficas y arquitectónicas. Este efecto de dislocación -consciente o accidental-, propio del dinamismo de una ciudad, material y edificio, nos lleva directamente a un Rascacielos de Cristal que es directa consecuencia de lo experimentado con la maqueta del primero. Así en:

-Una última incoherencia perspectiva, o una construcción perspectiva doble: La reconstrucción virtual de las vistas del rascacielos desde los puntos escogidos en las fotografías de la avenida, a partir del concepto inalterable que configura la idea de Mies: la repetición invariable de la planta en toda su altura; permite comprobar una falta de correspondencia absoluta de lo representado por Mies con lo ideado en la planta y alzado. Esta misteriosa incoherencia perspectiva, descrita por algún historiador -sin ir más allá- como un deseo de elevación con cierto carácter dinámico, y tal vez la razón de una ambivalencia estilística de fuerte carga poética misteriosa nunca desarrollada del todo, descubre la exacta relación de lo dibujado por Mies con los puntos de vista exigidos en las bases. Siendo posible la realización de estas diferencia perspectiva por motivos simplemente compositivos, si buscamos el encaje perspectivo de los rascacielos representados por Mies, olvidando la geometría perspectiva de la fotografía y moviéndonos por la avenida virtual, los dos puntos de vista de estas fugas corresponderían exactamente con

la visión que se tendría desde los puntos A y B demandados por las bases.

Ante un proceso que se ha demostrado hasta el momento de gran racionalidad y coherencia en sus significados arquitectónicos, contextuales e históricos. La coincidencia sugiere la posibilidad de estar ante la representación de un hecho ya no tan accidental, aunque tal vez si casual, debido al mismo proceso de trabajo, que produce inmediatamente una sensación de inestabilidad y dinamismo. Tremendamente atractivo,por las enormes posibilidades que tiene como cacofonía espacial. La interpretación de esta hipótesis permitiría asumir la convivencia de un modelo más achatado y unas vistas de un rascacielos más esbelto, como parte de un todo cohesionado por un proceso que cuestiona la forma como meta, que no el proceso.. Y aunque admitir la existencia de tan abultada diferencia perspectiva, como una realidad calculada de manera voluntaria, no sería descabellado ante una personalidad tan rigurosa como Mies. Y esto permitiría asumir la geometría óptica de la fotografía como un acto de contraposición consecuente, propio de una espacialidad deseada y próxima a la percepción visual de fenómenos dinámicos del vidrio y de la urbe, completando y dando cuerpo a todas las suposiciones anteriores como parte de una misma idea de proyecto. La realidad es que el arquitecto nunca comentó tal efecto, aunque tampoco la historia le preguntó nunca por el.

-Por una lectura cinematográfica de las vistas de los rascacielos: trayectoria, simultaneidad y ritmo por medio del uso de un travelling, montaje, secuencia, fuera de campo y disolución: El descubrimiento de esta doble perspectiva oculta en las vistas da lugar a una nueva lectura del cuadro y su arquitectura con una clara implicación temporal, espacial, tectónica y material. La presencia de una trayectoria visual, que va del punto perspectivo de la fotografía al punto perspectivo del rascacielos, nos retrotrae a la idea del travelling cinematográfico. La evidencia de la coexistencia de dos perspectivas conlleva, una simultaneidad en lo percibido que -propia del vidrio- hace referencia a las mismas propiedades del lenguaje cinematográfico donde la superposición de eventos y luces se traduce en un montaje de opuestos. Finalmente, la recuperación de ese ir -pero también venir- visual por la avenida genera un ritmo compositivo entre ambas perspectivas que da lugar a la aparición de un espacio pautado con su fuera de campo. Lo que da a entender estas vistas como una secuencia enteramente fílmica que añade más espacio al espacio. Por último la evidente naturaleza suspendida de lo representado aflora así como un modo de transmitir una nueva idea de forma y espacio mucho más fluido. Todos estos mecanismos, propios del lenguaje cinematográfico que en ese momento está en Alemania en pleno desarrollo, coincide con películas que elaboran el ambiente frenético de la urbe por medio precisamente de técnicas novedosas como el travelling y a disolución, claramente presentes en las vistas.

-El decorado anamórfico del rascacielos-: Se propone un último giro en las relaciones proyectivas de las diferentes representaciones mediante la reconstrucción en planta y alzado de lo directamente interpretado en las vistas. Surge una anamorfosis que podría traducirse en una idea de decorado, o congelación de lo ilusorio, que permite establecer una relación de dependencia con la mirada y con una práctica cinematográfica mas realista, que difiere de las deformaciones aparentes del cine expresionista.

El efecto creado por el arquitecto no será así la combinación de un collage, que busca en su manipulación directa de ser inmediatamente percibido, ni tampoco el camuflaje preciso de un fotomontaje que en su perfección busca pasar desapercibido. Y menos el resultado de un decorado expresionista que con una plástica deformante y congelada revela todos sus efectos. Sino que más bien se trata de un mecanismo óptico que, camuflado en la transparencia que la objetividad de la fotografía de la arquitectura siempre produce, se traduce una nueva sensación de espacio. Agazapado así en la fotografía de la avenida, y mantenido a lo largo de la historia como una arquitectura con acento poético o artístico, en realidad este efecto con fuerte carga cinematográfica pretende activar la realidad a partir de producir una cierta irrealidad, suspendida en la imaginación del espectador, donde el sujeto está siempre presente y activo.

-La continuación de una manera de ver cinematográfica: el Rascacielos de Cristal o la construcción de la ilusión-: El Rascacielos de Cristal, se encuentra -hasta la fecha- huérfano de lugar, y un tanto de requerimientos funcionales.

Sin embargo esta nueva solución realizada justo después del concurso de la Friedrichstrasse establece una serie de condicionantes muy parecidos al anterior que lo hacen directo deudor del primero. Las similitudes de la solución en planta con la propuesta anterior, tanto en los ángulos de fachada como la en colocación de núcleo de ascensores y forma de escalera, profundidad de forjado y condicionantes de lugar, son demasiadas coincidencias para no ser así. Por lo que se podría afirmar que el arquitecto parece querer delimitar un campo de juego no muy alejado del proyecto anterior para así dar rienda suelta a esa experimentación dinámica. Fotografiado de múltiples maneras, de lejos y de cerca, sin reflejos o con ellos, Mies demuestra los mismos anhelos de las perspectivas anteriores pero con un modelo real.

Por lo que todo apunta a que éste deseaba reproducir todo aquello que había representado de manera simultánea en las vistas del

primer rascacielos. Retrato de manera parecida al anterior, con arboles y nubes fuera de escala, que producen una dislocación espacial muy similar, Mies parece haber encontrado el lugar y la pieza perfecta para materializar en forma de maqueta lo que ya estaba presente de manera incipiente en el proyecto anterior, con una maqueta que nunca mostró. Lo que trae a colación la pregunta de: ¿porqué Mies prefirió enseñar en el primero las vistas y no un modelo físico? Tal vez la falta de convencimiento sobre la proporción del mismo explique su deformación perspectiva y la relación de igualdad entre un bloque del primero y la segunda torre. Solo que ahora, despojado de unas dimensiones de lugar prefijadas y de la restricción fotográfica del tubo perspectivo de la avenida -de visión casi monocular- se mueve libremente alrededor del mismo para registrar una forma que no es tal, sino multitud de ellas.

Más maquina de producir efectos, que materialidad congelada, la maqueta revela en su forma sinuosa ese deseo por obtener la disolución dinámica modulada por luz propia del cristal y de la percepción dinámica de la ciudad. La planta curvilínea es en realidad el mero reflejo de una forma que se encuentra siempre en cambio permanente, o lo que es lo mismo: el resultado del conjunto de esas visiones imaginadas o deseadas por el arquitecto. Otro dos proyectos que parecen confirmar este interés de por conseguir una nueva idea de forma no preestablecida, o indefinida, con una imaginiería de fuerte carga poética son la Casa de Hormigón y el Edificio de Oficinas de Hormigón.

2.5- Del espacio-tiempo al espacio ritmo, luz y forma de *nuestro tiempo*: de la tradición a la vanguardia cinematográfica-Mies y el cine La congruencia de la interpretación cinematográfica de lo realizado por Mies con los rascacielos lleva a investigar su relación con el cine. Esta influencia más importante de lo que parece, a pesar de no existir mención expresa por parte de su autor, se hace evidente en todo su periodo Alemán y en su relación con ciertos miembros de una vanguardia en ciernes con preocupaciones similares. Acorde con un recorrido biográfico inicial, los rascacielos aparecen así como el ejemplo consecuente de un diálogo con la tradición y una vanguardia incipiente que plantea un nuevo modo de hacer y pensar cinematográfico. Así en:

-Mies y el cine: La participación de Mies en la *Liga Alemana de Cine Independiente* en 1931, junto a antiguos colaboradores editoriales como Hans Richter, Walter Ruttmann o Werner Graeff, clientes como Hugo Perls, y colegas de profesión como los hermanos Taut. Junto con la film matinee *Der Absolute Film*, organizada por el arquitecto en la UFA Filmpalast el 3 de mayo de 1925, donde proyecta los mejor del cine de vanguardia. Y su implicación con la revista G, en la que en cada número existe una presencia importante del cine abstracto. Certifica la preocupación del arquitecto y su entorno más inmediato por un medio que parte de la profesión llevan analizando desde la postguerra como una herramienta espacial de gran utilidad para la arquitectura.

Escribe Bruno Taut, en su *Programa para la arquitectura* de 1918 la necesidad de crear *un lugar experimental en el cual los arquitectos puedan erigir maquetas a gran escala de sus ideas. Aquí, también, deberían intentarse nuevos efectos arquitectónicos (por ejemplo como un edificio de cristal), perfeccionado y expuesto a las masas...*” O recuerda Herman G.Scheffauer, en un artículo de 1920, el dilema que el cine plantea en ese momento y que podría aplicarse perfectamente a la lectura de las vistas realizadas por Mies un año después: “*Las películas son condición: el espacio es existencia.*” Y concluye Hugo Haring, su compañero de estudio en ese momento, en el último número de G dedicado en exclusiva al cine como aglutinador de todas las artes: “*Lo esencial –y por lo tanto, importante para el cine– no es el qué es sino lo que sucede. ... ¿Puede la arquitectura de –creación lograr esto? Si, absolutamente.*”

-De la tradición a la vanguardia cinematográfica, Mies de 1905 a 1921: Se revisa el recorrido biográfico del autor anterior a los rascacielos para constatar una relación temprana con la urbe y con un deseo de cambio. La influencia del dadaísmo y el constructivismo ruso fusionado en una incipiente *gestaltung*, que defiende un nuevo modo de hacer cinemático, aparece como la razón de ser de un cambio meditado, pero solo consolidado con el primer rascacielos. La presencia en ese preciso momento, de tres artistas con preocupaciones similares, da pie a sugerir su influencia en la realización de ambos rascacielos.

-El espacio ritmo de Hans Richter: el lenguaje universal de la forma elemental: Una de las relaciones más tempranas y destacables de Mies con la vanguardia artística, tal vez por lo probado de la misma, será aquella que mantenga con el cineasta Hans Richter a través de Theo van Doesburg. Las investigaciones tempranas del cineasta por la forma abstracta como medio de presentar un nuevo espacio dinámico ordenado por el ritmo, evidencian un deseo de dotar al movimiento de unas cualidades tectónicas muy similares a lo realizado por Mies. Si Richter parte del principio racional que la óptica fotográfica y el ritmo cinematográfico imponen, para conseguir, con su serie de imágenes sucesivas denominadas *scrolls*, lo que Behne define en un artículo de diciembre de 1921: como un *movimiento implícito que da un orden al espacio de cualidades tectónicas*. Mies produce con los mismos medios una imagen que retrata una forma viva y cambiante. Este paralelismo con lo realizado por Mies se certifica en 1925 cuando, en un artículo para la revista Qualität, Richter propone al arquitecto como el primer maestro constructor -Baumeister- en haberse dado cuenta que la vida del hombre moderno ha

cambiado por una: *corriente de movimiento, sonidos y luces que no existían veinte años antes*.

-El espacio luz de Moholy-Nagy: la idea de transparencia y la *fotoplástica*: La coincidencia de la fascinación por la gran ciudad y el descubrimiento de la transparencia alrededor de 1921, como un modo de generar nuevos acontecimientos espacio temporales, ligan la obra inicial de Moholy con las aproximaciones de Mies, al mismo tiempo que ambos entra en contacto con la amalgama constructivista de la capital. Así, alrededor de 1921, Moholy realiza en Berlín las esculturas *Construcción de níquel* y *Metallplastik*, con la intención de generar un nuevo espacio que trasciende la pieza mediante el encuentro de diferentes materiales receptores de la luz para establecer *relaciones de movimiento entre estos*. En verano de 1922 Moholy reivindica el uso de los nuevos aparatos y sus posibilidades con el fin de *experimentar nuevas formas de creación* donde el material la luz, y la fotografía y el cine son sus mediadores objetivos. Lo que coincide con la actitud fotográfica de Mies por *captar los fenómenos lumínicos* del vidrio y el uso de los códigos cinematográficos con el fin de que el espacio cobre entidad en sí mismo. En fechas similares a la terminación del primer rascacielos, y a la realización del segundo, el artista expresa a su vez el mismo deseo por realizar una pieza que sirva para una producción de efectos de luz. Definida como un *caleidoscopio del espacio*, y convertida más tarde en una película bajo el título de *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau - Juego de luces negro blanco gris-*. Esta *obra productiva*, más máquina que escultura, titulada finalmente *Modulador Luz-Espacio*, tiene como función, al igual que la maqueta del segundo rascacielos, resolver lo que el artista denomina de manera críptica como *el encuentro con la idea de transparencia* para *apoderarse de la creación óptica*. Esta potenciación de los efectos por medio de la óptica mecánica concluirá alrededor de 1924 con una idea de cine simultáneo o *policine* para plasmar una nueva espacialidad acorde con una cotidianeidad urbana típica de la Friedrichstrasse. Practicado de alguna manera por Mies en esa trayectoria llena de simultaneidad perspectiva que es la maqueta del segundo. Este proceso, definido por Moholy como *fotoplástica* en 1928 se diferencia del collage en que es una experiencia se desarrolla en el tiempo y *se percibe desde la técnica*.

-El espacio forma de El Lissitzky: los *Proun* y la dislocación perspectiva: Deudor de la idea de la *cuarta dimensión de la representación* de Malevicht, El Lissitzky llega a Berlín entre finales de 1921 e inicios de 1922 para incorporar inmediatamente la economía visual de De Stijl y el discurso elementalista. Así en junio de 1922 publica su manifiesto *Proun*, donde anuncia nuevos elementos escultórico que, como estructuras de múltiples perspectivas -*andamios*-, generan una pura articulación del espacio por medio de la participación del espectador. En 1923 el artista expone su espacio *Prounenraum* en la Berliner Kunstausstellung, y explica la pieza en el número 1 de G como un montaje: *que nos anima a movernos en su derredor*. En el quiere mostrar *los principios de la organización del espacio* creando un equilibrio *móvil y elemental*:- *el espacio es para los seres humanos, no los humanos para el espacio*.

Si para Lissitzky lo importante es el espacio que se crea, por medio de dotar de un orden temporal a la sala. La recreación de este recorrido visual, mediante la dislocación perspectiva de diferentes puntos de vista, coincide con la dislocación perspectiva realizada por Mies en sus proyectos de papel, llegando incluso ha poderse hablar de posibles influencias recíprocas, sobre todo en el modo en que se dirige la dinámica de su espacialidad cara una nueva idea de arquitectura. Añade Lissitzky en su texto *Proun*, en una casi recreación del proceso seguido por Mies con su arquitectura y su obra en vida: *comenzamos nuestra obra en una superficie bidimensional, para pasar después a modelos tridimensionales y a las necesidades de la vida...No es casual que a través del Proun lleguemos a la arquitectura*.

2.6- Epílogo: traslaciones poéticas en Mies, por una imagen crítica de la arquitectura

Se plantean las implicaciones cinematográficas de los rascacielos tiene, tanto en relación con la vanguardia como en la historia, así como las implicaciones críticas que dicho trampantojo tiene para la imagen de la arquitectura hoy. Así en:

-Preámbulo: Se enumera brevemente las consecuencias, de la interpretación artística y la lectura poética, que estas imágenes producen en la historia, y sus implicaciones con la naturaleza de la imagen del arquitectura hoy.

-El cine como instrumento objetivo de la vanguardia y el espacio pensante de Henry Bergson: La idea de crear una nueva realidad objetivada a través de la pantalla, y ordenada por medio de su cadencia rítmica y compositiva, coincide con el planteamiento que Henry Bergson sugiere a inicios de siglo sobre el cine como ejemplo de cómo se organizan los propios pensamientos. Su idea del *pensamiento cinematográfico* de Bergson, responde a la misma necesidad del uso de este medio como una herramienta que sirve para objetivar, comprender y ordenar, una realidad urbana eminentemente cinética.

-Traslaciones poéticas en los rascacielos de Mies: La racionalización de este caos de percepciones, que el travelling de un rascacielos de vidrio produce en la urbe, que se materializa en la sinuosa forma del segundo, conlleva una segunda implicación -consecuente con la primera- relacionada con el comportamiento de las imágenes de los rascacielos a lo largo de la historia. Abundantemente tratados como una forma poética sin igual, permite entender la importancia artística de lo realizado por Mies en 1922 como unas representaciones cuyas cualidades espaciales -ocultas- se transfieren por medio de una serie de traslaciones poéticas.

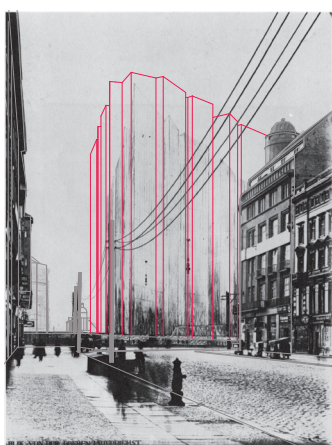
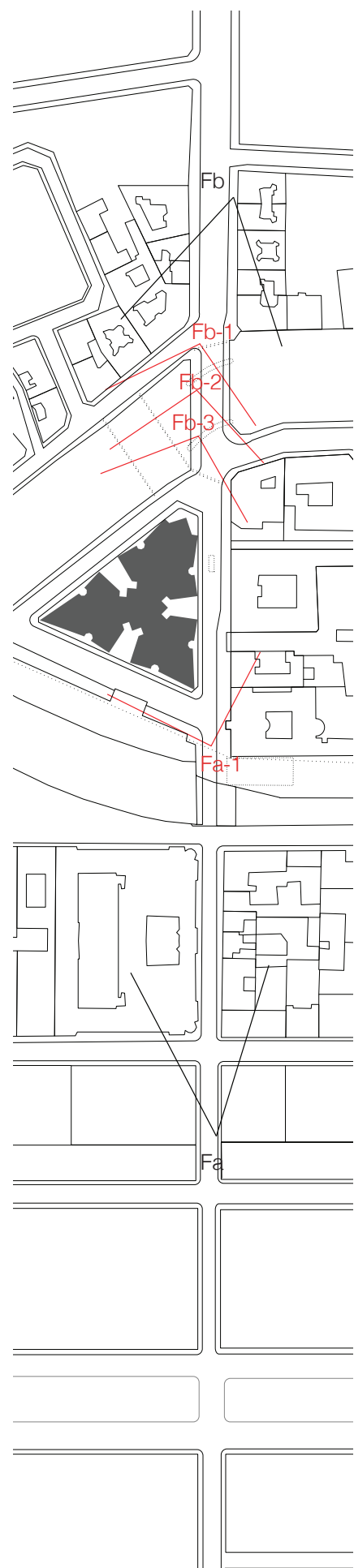
Este termino, de poética, de amplia significación y elusivo donde los haya, permite obtener una lectura arquitectónica imaginada de ambos proyecto por medio de agarrarse al ritmo de la composición cinematográfica de las imágenes que, como ya se comentó, añaden más espacio al espacio que de por sí transcribe la fotografía de la avenida. Lo que no es más que cumplir la dádiva sugerida por Bachelard de que: “*Darle a un objeto espacio poético es darle más espacio que objetividad tiene*. No estando muy lejos de aquella definición dada por el poeta Pierre-Jean Jouve, de que *la poesía es un alma inaugurando una forma*, definida por G.Braque -en lo pictórico- como aquella operación donde el objeto como cosa muerta sólo cobra vida cuando este se activa por medio de: “*encontrar un terreno común entre las cosas*. La coherencia arquitectónica de sus imágenes da pie a entender a estas vistas como una obra que aún a al mismo tiempo la significación arquitectónica con esa otra idea -también demandada por la historia y los museos- de estar ante una obra de arte o hecho artístico que trasciende su propia descripción como imagen.

-La continuidad de un *proceso de formalización en la obra de Mies*: Se analizan brevemente las consecuencias que tiene dicha forma de operar en la obra posterior de Mies. La consecución de una nueva idea de espacio fluido, y la aparición de un lugar de contemplación equivalente, sobresalen como dos conceptos complementarios que a lo largo de su obra se desarrollan indistintamente. Enunciado con un mismo juego perspectivo -o paradoja visual-en el dibujo de edificio de Oficinas de Hormigón, el edificio Seagram y el reportaje que Ezra Stoller realiza en 1958 y 1991 cierran el círculo de unas preocupaciones igual de constructivas que fotográficas iniciadas en 1922.

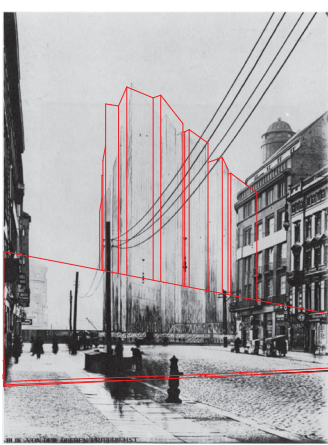
-Una imagen crítica de la arquitectura: La necesidad instrumental y aparentemente objetiva de la fotografía en la arquitectura, fuertemente marcada desde sus inicios como una medio para transmitir lo realizado por el arquitecto, contrasta con las paradojas visuales planteadas por Mies, al generar un espacio pensante que va más allá de esta. Esta estrategia que cuestiona la naturaleza de la imagen, implica no solo el replanteamiento crítico de una posición icónica que la historia sigue interpretando como un directo reflejo de lo representado, sino entender lo realizado por Mies como un desarrollo espacial que -imaginado- se desenvuelve en un espacio fluido.

Muy parecido al espacio agravitacional de los medios de generación infográfica de la arquitectura virtual. Esta ambigüedad, debida en parte a la choque entre un contexto fotográfico muy determinado y un objeto dibujado aparentemente ajeno a este entorno, entendida por M.Hays como una posición crítica -u oposicional- a la interpretación canónica que la historia aplica a toda arquitectura. Al sumar el trampantojo permite entender lo realizado por Mies como un deseo de subvertir la naturaleza de la imagen para así cuestionar su capacidad representativa. Lo que sirve a su vez como ejemplo crítico de una forma de operar actual donde lo imaginado se encuentra totalmente reglado por unos procesos impuestos en la programación.

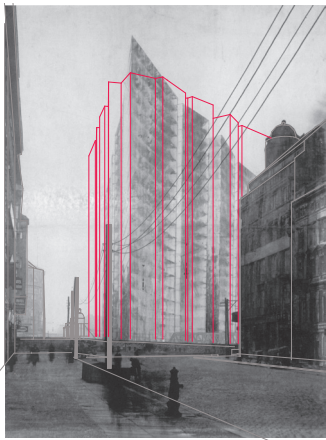
En definitiva, si la ambivalencia de las imágenes de los rascacielos, propuesta por Hays como una crítica resistente a la interpretación histórica tradicional, se enriquece arquitectónicamente mediante una lectura poética de las mismas. Esta posición de la vanguardia de 1920 de querer trascender la superficie de la imagen para ir más allá y mostrar el espacio, muy similar a los procesos que operan en el mundo virtual de hoy, permite aprovechar las imágenes de estas arquitecturas del siglo XX nacidas de una renovada conciencia óptica como una actitud crítica para con un espacio digital del siglo XXI igual de líquido que supuestamente real. Por lo que, en un momento como el actual, donde lo virtual comanda tan a menudo el imaginario de lo arquitectónico, la lectura poética de lo realizado por Mies debe servir para replantear críticamente la búsqueda, de lo que Mies denominó *la consumación espacial de decisiones espirituales*, y que la vanguardia definió -en relación a una imagen del primer rascacielos- como la búsqueda de una cultura posible o forma severa de conocimiento útil a la vez que resistente. Dice Baudelaire en 1895 en su artículo *El público moderno y la fotografía* : “*Deseo volver a los dioramas, cuya magia gigantesca y brutal sabe imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro, en los que encuentro, artísticamente expresados o condensados trágicamente, mis sueños más queridos. Por ser completamente falsas, estas cosas están infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos precisamente porque no se han preocupado de mentir...*”



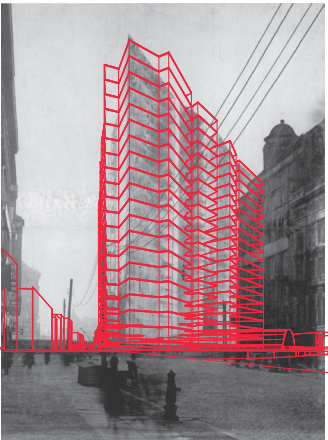
Fb



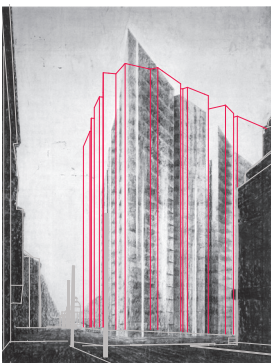
Fb-1



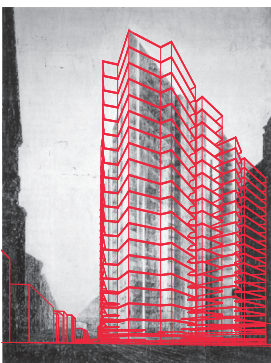
Fb



Fb-2



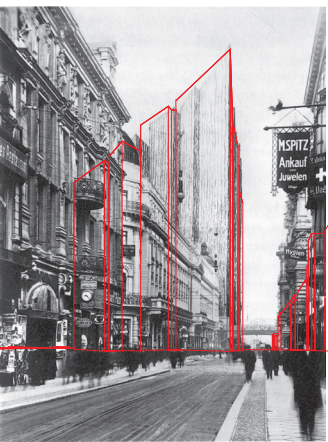
Fb



Fb-3



Fa



Fa-1

[fig]izquierda-derecha

Planta y Vista del Rascacielos según el encuadre fotográfico,-Fa y Fb- (en negro), y según lo dibujado por Mies, Fb-1,2,3 y Fa-1 (en rojo)

iii- PROCESO DE REELABORACIÓN/

Se propone adecuar la tesis a una lectura de orden cronológico, en aras de lograr un mayor atractivo narrativo, para un lector que se adentra por primera vez en estos proyectos y autor. Esto obliga a dar la vuelta al orden preestablecido a la vez que permite aprovechar la linealidad del tiempo histórico para evitar la dualidad presente hasta el momento, entre la lectura atemporal del proyecto y el recorrido mediático posterior. Definidos respectivamente como *La arquitectura de la imagen* y *La imagen de la arquitectura*. Este juego de palabras ,simétrico, opuesto y complementario, subyacente de por sí en el ensayo, creemos que no hace más que embrollar un ensayo complejo en su linealidad histórica.

Aunque la decisión de plantear el recorrido historiográfico al inicio permitía mantener una cierta neutralidad en los escritos analizados, al ser tratados todos ellos por igual como una sutil constatación de los hechos a investigar, acorde todo ello con el proceso de lectura ante un tribunal conocedor de los mismos. Ahora, se propone iniciar la tesis de modo contrario, aproximándose primero al proyecto y su tiempo, para luego de conocido poder adentrarse en una lectura constructiva de los textos más elocuentes. Lo que dará pie a entender mejor la deriva mediática de estas arquitecturas imaginadas y sus vistas. Y así poder encajar mejor una reflexión final sobre el funcionamiento poético y posicionamiento crítico de estas imágenes respecto al mundo virtual de hoy, ahora medio oculta en el Epílogo fuera de su tiempo lineal.

Así mismo se hace necesario revisar el orden y simplificar el contenido de los diferentes bloques para convertirlos en capítulos lineales.Para ello se incia la tesis con la convocatoria del concurso para, ha medida que se nos vamos adentrando en la lectura del proyecto a través de sus representaciones, ir desvelando los diferentes hechos acaecidos -y poso histórico- presente en ese breve periodo de tiempo de 1921 a1922. Para luego reagrupar el recorrido mediático en cuatro tipos de publicaciones, coincidentes con sucesivos periodos históricos, que van de la revistas y exposiciones de vanguardia a los tratados de estilo, y de las monografías a los ensayos más contemporáneos. Para concluir se propone un Epílogo que reflexione ,de manera abiertamente ensayística, sobre la imagen de la arquitectura en general, la particular condición poética de estas imágenes y su posicionamiento crítico con respecto de otros modos de hacer contemporáneos similares.

En cuanto al tratamiento gráfico del conjunto se propone realizar una exhaustiva reducción de las imágenes empleadas en la tesis, que en algunos casos repiten en exceso ciertas vistas.Así como concentrar los planos y diagramas al mínimo posible, como piezas que aligeran y concluyen la parte escrita.

Así como hacer uso de la enorme colección de postales de la época -que se tienen propiedad- sobre la avenida para incluir un apartado gráfico dedicado a la misma.

Por último se sugiere e incluir una Adenda con una serie de textos utilizados profusamente en la tesis y cruciales para entender la época, nunca antes traducidos al castellano.

Estos son entre otros:

-*La calle como obra artística*, por August Endell, 1914

-*La influencia del aprovechamiento del espacio y tiempo sobre la evolución formal moderna*, por Peter Behrens,1914

-*Buenos y malos trabajos en la empresa del tren metropolitano*, por Karl Scheffler, 1914

-*Rascacielos en el paisaje urbano*, por Max.Berg, 1921

-*El concurso de la Turmhaus-Gesellschaft*, por Adolf Behne, 1922

-*Rascacielos para Stuttgart*, por Richard Herre, Paul Bonatz y Adol Behne, 1922

-*La interpretación formal del concepto de rascacielos*, por Max Berg, 1922

-*Rascacielos*,por Carl Gotfrid, 1922

-*Los rascacielos como solución al problema residencial*, por T.H. Wijdeveld,1923

-*El rascacielos alemán*, por Adol Behne, 1923

-*Los rascacielos en Alemania*, por Walter Curt Behrendt, 1923

-*Creación, no imitación*, por Edwin Redslob, 1928

A continuación se incluye una reelaboración del índice propuesto :

I.-La convocatoria del concurso, la creación del lugar, y en 1921

-La creación del lugar, 1860-1921-

-La convocatoria, bases y fallo del concurso de 1921

-Una clasificación tipológica de los resultados

-La influencia del contexto berlinés

II.-La planta, como reivindicación del rascacielos y sus ideas económicas

-Cuatro plantas sucesivas de 1922 a 1947, una evolución funcional y constructiva

--Requerimientos funcionales en planta, una clasificación tipológica de conjunto-

-El dilema de ocupación en altura, el ejemplo coetáneo de Nueva York

-La reivindicación de un ideario en Mies, Sullivan y la esencia de la nueva tarea-

III.- El alzado, como primera aproximación fenomenológica

-El alzado, incoherencia proyectivas

-La influencia del lugar en una solución prototípica

-Primera traslación poética, aproximación a una forma de mirar

IV.- Las vistas, como reivindicación de una atmósfera urbana

-Resultados de concurso, coherencia formal de un limitado conjunto de representaciones

-Razones instrumentales, la avenida Friedrichstrasse como referente fotográfico

-Razones ambientales, la avenida Friedrichstrasse como referente del paisaje berlinés de la Grobstadt

-Razones históricas, la calle y la fotografía como espacio de reflexión objetivo y subjetivo

V.- Intuiciones e incoherencias proyectivas

-¿Fotografía dibujada o dibujo fotografiado?

-Del vidrio opaco al transparente.

-Incoherencias proyectivas

-Un orden en las representaciones.

VI- Hacia una teoría de lo visible y su continuación con el Rascacielos de Cristal

-La construcción de un trampantojo

-Por una lectura cinematográfica del rascacielos

-El Rascacielos de Cristal o la construcción de una ilusión cinematográfica

-La continuidad de un *proceso de formalización* en la obra de Mies

VII- Del espacio-tiempo al espacio ritmo, luz y forma de nuestro tiempo:

-Mies y el cine, de la tradición a la vanguardia cinematográfica de 1905 a 1921

-El cine como instrumento objetivo de la vanguardia y el espacio pensante de Henry Bergson-

-El espacio ritmo de Hans Richter: el lenguaje universal de la forma elemental-

-El espacio luz de Moholy-Nagy: la idea de transparencia y la *fotoplástica*-

-El espacio forma de El Lissitzky: los *Proun* y la dislocación perspectiva-

VIII.- Los rascacielos de 1922 a 1941: revistas de vanguardia y La búsqueda de un estilo

-Revistas y exposiciones de vanguardia, 1922-1926: Berg, Taut, Gotfrid, van Doesburg, Wijdeveld y Behne, Mendelshon, Behrendt, Gropius,

Schwitters y Lissitzky, Wedderkop, Richter, Mallet-Stevens, Stam, Le Corbusier, Moholy-Nagy

-Tratados de estilo, 1926 -1941/7:Hilberseimer, Korn, Westheim,Platz, Redslob, Behrendt, Hitchcock (Breysig),Johnson y Barr,Lomdberg-

Holm, Giedion

IX-Los rascacielos de 1947 a 2001: monografías y ensayos:

-Monografías 1947-1986 : Johnson, Zevi, Bill, Hilberseimer, Drexler, Blake,, Blaser,Speyer, Glaeser,Schulze y Drexler, Spaeth y Frampton,

-Ensayos: **1986-2001**: Banham, Neumeyer, Hays, Tegethoff, Neumann, Mertins, Cohen,Lampugnani, Bergdoll,etc

Epílogo a una manera de hacer poética

-Traslaciones poéticas del rascacielos de la Friedrichstrasse

-Por una imagen crítica u oposicional de la arquitectura

-Adenda/textos