

“Las flexiones del arquetipo en la obra de
Mies van der Rohe”
Tesis Doctoral

Autor: Carlos Lanuza Jarquín
Director: Antonio Armesto

Universidad Politécnica de Cataluña (UPC)
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB)
Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA)
La Forma Moderna (FORM)

Noviembre 2014.

1.- ÍNDICE DE LA TESIS:

Introducción	9
<i>El lenguaje universal</i>	12
<i>Descripción del objeto de estudio</i>	16
<i>Estructura de la tesis</i>	19
<i>Puntualizaciones previas</i>	22
<i>Fuentes documentales</i>	28
<i>Peter Carter y la clasificación de su obra</i>	31
<i>Elección de los casos de estudio</i>	32
<i>Edificios de oficinas: proyectos seminales</i>	40
I. Edificios altos con esqueleto estructural	45
1. One Charles Center	46
2. Mansion House Square	60
3. IBM	82
II. Edificios bajos con esqueleto estructural	97
1. Consulado de los Estados Unidos	98
2. Oficinas Bacardí	112
3. Home Federal Savings and Loan Association	122
4. Meredith Memorial Hall	136
5. Science Center	142
6. Social Service Administration	150
III. Edificios de una sola luz estructural	159
1. Cullinan Wing Addition + Brown Wing Addition	160

2. Oficinas Bacardí	176
3. Museo Georg Schaefer	190
4. Nueva Galería Nacional	200
Conclusión: equilibrar lo genérico y lo específico	215
<i>Desplazamiento del núcleo en los edificios altos con esqueleto estructural</i>	218
<i>Fragmentación del núcleo en los edificios bajos con esqueleto estructural</i>	238
<i>Desaparición del núcleo: planta libre y espacio universal</i>	258
Anexos: documentos originales	279
Bibliografía	381

2.- RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS:

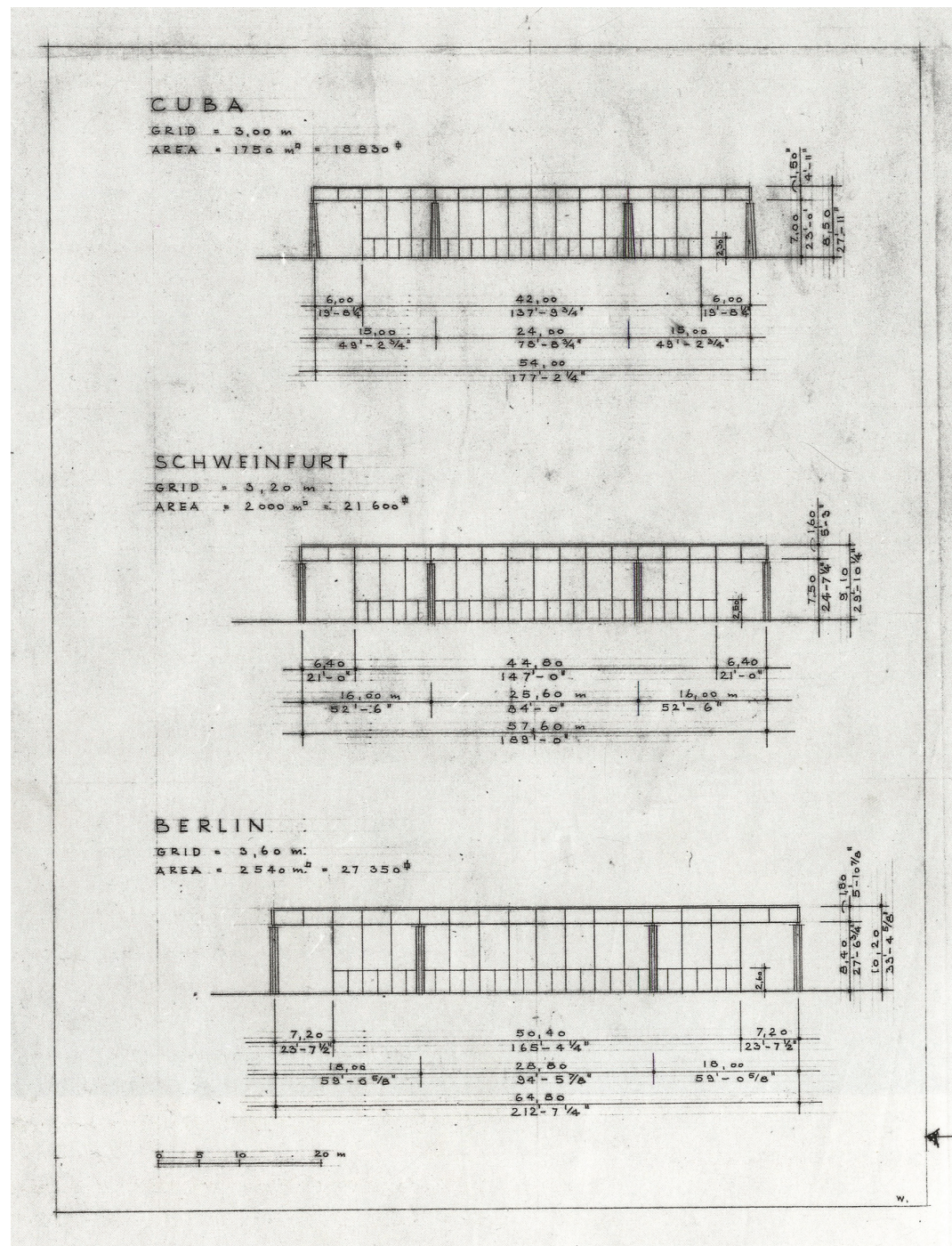
Ha bastado una imagen para suscitar el desarrollo de este estudio que intenta responder ciertas interrogantes. En ella se ven los alzados de tres proyectos, pertenecientes a la última etapa profesional de Mies van der Rohe (1886-1969), ubicados en sitios distintos y que albergan programas disímiles. ¿Es posible proyectar edificios similares en emplazamientos diferentes, y con programas distintos, de manera solvente? ¿Qué ha motivado a Mies a conseguir este objetivo, y cómo lo ha logrado?

La pretensión de van der Rohe de crear, a través de su obra, un lenguaje universal, fácilmente transferible y aplicable a cualquier sitio, pone en evidencia la visión del arquitecto ante un contexto histórico marcado por el caos. Esta pretensión le llevó a establecer una manera de proyectar basada en la utilización de ciertos elementos formales que iría repitiendo y que caracterizarían su producción: basamento, muro cortina y estructuras portantes de acero.

Resulta claro que esta filosofía de trabajo desencadenó una serie de motivos presentes en su obra, pero es necesario ir más allá de ellos para darnos cuenta de que para él, el proyecto constituía un "organismo" -como él mismo lo llamaba- que cambiaba su configuración interna para adecuarse a las circunstancias del proyecto.

Si bien algunos elementos fácilmente reconocibles, como el podio o el muro cortina, son herramientas de trabajo recurrentes, la mejor manera de entender lo que subyace a ellos consiste en observar la manera en que se sucedieron. En efecto, es a través de lo que permanece constante que se logra tamizar las diferencias para generar un hilo articulador que sublima lo evidente.

1. Alzados del proyecto para el edificio Bacardí en Cuba, el Museo Georg Schaefer en Schweinfurt y la Nueva Galería Nacional en Berlín.
 Fuente: Ludwig Mies van der Rohe et al, *Mies in America* (Montréal : Canadian Centre for Architecture, 2001), 474.



El lenguaje universal

En una entrevista de 1955, Mies van der Rohe establecía una comparación con el lenguaje para hacerse entender cuando hablaba sobre arquitectura. Creía que una de las tareas más importantes de su tiempo era crear un “lenguaje” que pudiera ser utilizado por cualquiera:

Entrevistador:

“En otras palabras, las copias confirman que usted ha encontrado una solución general”

Mies:

“Sí, esto es lo que llamo lenguaje común y es algo en lo que estoy trabajando. No trabajo sobre arquitectura, sino sobre la arquitectura como lenguaje; creo que para tener un lenguaje se tiene que tener una gramática. Tiene que ser un lenguaje vivo, pero al final llegas a una gramática. Es una disciplina que puede utilizarse para propósitos normales, y entonces hablas en prosa; si eres bueno utilizándola, hablas una prosa maravillosa; y si eres realmente bueno, puedes ser un poeta. Pero se trata del mismo lenguaje, esto es lo característico. Un poeta no produce un lenguaje diferente para cada poema. No es necesario; utiliza el mismo lenguaje, incluso utiliza las mismas palabras. En música sucede siempre lo mismo y casi siempre con los mismos instrumentos. Creo que también es válido para la arquitectura.

Si tienes que construir algo, puedes hacer un garaje o una catedral. Utilizamos los mismos medios, los mismos métodos estructurales para todo. No tiene nada que ver con el nivel en el que trabajas. Lo que intento desarrollar es un lenguaje común y no ideas personales. Creo que es el tema más importante de nuestro tiempo: no tenemos un lenguaje común verdadero. Para construirlo, si es que es posible hacerlo, hacerlo de modo que podamos construir lo que queramos y estará bien. No veo por qué no puede ser así. Estoy bastante convencido de que ésta será la tarea para el futuro.”¹

Este lenguaje es formulado en una serie de condiciones que el mismo Mies se plantea, ya que limita las unidades elementales disponibles en él.² Al establecer un límite, las combinaciones entre ellas se exploran al máximo, y es precisamente aquí donde reside el valor del sistema implementado por el arquitecto: la creación de un universo vasto donde lo importante no sólo son los elementos que lo componen sino también las relaciones que se establecen entre ellos y que se ven traducidos en toda su obra. A propósito de esto Franz Schulze comenta:

Y Mies, pese a lo limitado de sus fines y lo uniforme de sus medios, creó un repertorio notablemente diversificado de obras a partir de dichos fines y dichos medios[...] Del mismo modo, al realizar su rascacielos más axialmente regular, atemperó su severa geometría con una libertad en la organización de las masas que sólo podía estar concebida por un artista con suficiente dominio de su sistema como para no quedar esclavizado por sus propias reglas.³

1. Ludwig Mies van der Rohe, *Conversaciones con Mies: certezas americanas* (Barcelona : Gustavo Gili, 2006), 56-57. Extracto de una entrevista realizada en Nueva York en 1955.

2. “La primacía del ‘construir’ reclamaba una arquitectura autónoma: una arquitectura que desarrollase y basase su propia gramática elemental a partir de ‘necesidades internas’ (Mies) y que no quedara determinada por pretensiones o teorías aportadas a ella desde fuera.” Fritz Neumeier, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968*. 2ª ed. (Madrid : El Croquis Editorial, 2000), 163.

3. Franz Schulze, *Mies van der Rohe: una biografía crítica* (Madrid : Hermann Blume, 1986), 280.

A la vez, podemos entender la obra de Mies como una arquitectura desprovista de alusiones figurativas al sitio ya que su arquitectura pretende elaborar un lenguaje común a todos ellos.⁴ Esta no ignora el sitio donde se implanta, al contrario, define el proyecto en su desarrollo y establece una estrecha relación entre ambos.

A esto se suma el arquetipo, modelo que hace uso de este lenguaje y lo dota de un marco en el que se despliega. Este marco es capaz de incorporar múltiples operaciones y referencias sin perder su carácter; se convierte así en un soporte invisible pero presente en toda la obra.

Tenemos entonces dos componentes del proyecto, totalmente diferentes, que encuentran un lugar común en su obra: el arquetipo como lo genérico, abstracto, de repetición, y el sitio y el programa, como lo específico. El arquetipo potencia su carácter universal al asimilar lo particular de cada sitio y programa, lo que genera una dialéctica que se vuelve proyecto.

En realidad, la confluencia en el proyecto de unos criterios de orden que aspiran a la universalidad y un programa específico, en el marco de un lugar singular, provoca universos estructurados dotados de una doble –pero compatible– identidad: específica, en cuanto a su estructura formal y universal, respecto a los valores que soportan la consistencia de aquella.⁵

También es preciso mencionar el malentendido que surgió a causa de las pretensiones de Mies de crear un lenguaje que se pretende universal, ya que lo es enmarcado en su propia obra. El objetivo de que cualquiera lo pudiera utilizar tuvo, al no ser entendido, repercusiones negativas en el paisaje urbano, y es aquí donde la crítica encontró en Mies un responsable por la falta de comprensión de la modernidad.⁶

He aquí la paradoja del miesismo: aunque su fundador creía haber instaurado modelos universales que permitirían a todos los arquitectos proyectar construcciones diáfanas, funcionales y económicas, en realidad su arquitectura dependía de tantos factores eminentemente personales -su sentido innato de la proporción, su interés obsesivo por los detalles y su aguda intuición para los contrastes violentos, en entornos que iban del bucólico rural al urbano, densamente poblado- que los principios establecidos no llegarían, lamentablemente, a cristalizar del todo en las obras

4. “La ‘arquitectura de las relaciones espirituales’ otorgaba al construir aquella independencia necesaria que la protegía de pretensiones ajenas e intromisiones unilaterales, independientemente de que provinieran de los condicionantes objetivos de la técnica o de la voluntad de expresión subjetiva. Esta concepción de una arquitectura basada en sí misma correspondía con una tradición histórica intelectual, fundada en el siglo XVIII por Marc-Antoine Laugier y Carlo Lodoli y que se extendía hasta el siglo XX a través de Gottfried Semper, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Julien Guadet, Auguste Choisy y Hendrikus Berlage.” Neumeyer, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio*, 17-18.

5. Helio Piñón, *Teoría del proyecto* (Barcelona : Edicions UPC, 2006), 30.

6. “En la cumbre de su popularidad americana llegó a ser habitual reconocer que la arquitectura de Mies, dado que era razonable y sistemática, era la más fácil de enseñar. En realidad no lo era en absoluto, y podría estar entre las más difíciles. Las montañas de engendros a la manera de Mies que transformaron el paisaje urbano americano de los años cincuenta y sesenta son una muestra palpable de ello”. Schulze, *Una biografía crítica*, 280.

de sus epígonos menos esmerados, por no hablar de las de quienes distorsionaron burdamente su legado.⁷

Sin embargo, culpar a Mies de la mala utilización de los medios que creó carece de sentido. Existen también buenos ejemplos de obras proyectadas por arquitectos que supieron hacer suyas sus enseñanzas para generar una obra de gran calidad. Tenemos entonces un tema que puede derivar en muchas vertientes, un tema que habilita la reflexión no sólo sobre Mies y su obra, sino también sobre el valor de la tradición, de aquellos problemas cordiales y eternos a los que se refiere Ortega y Gasset.⁸

“Las flexiones del arquetipo” se convierte en un símil del discurso que en algún momento empleó Mies sobre el lenguaje y la gramática en el proyecto de arquitectura. Su obra constituye una serie de reverberaciones que se van sucediendo una tras otra y que persisten hasta el día de hoy. Como en un juego de espejos, resulta posible reconocer cómo cada proyecto parte del anterior, con un fondo teórico que encontramos en los escritos que nos ha dejado.

7. Martin Filler, *La arquitectura moderna y sus creadores: de Frank Lloyd Wright a Frank Gehry* (Barcelona : Alba, 2012), 85.

8. “Se habla de originalidad a menudo y se entiende por tal yo no sé qué ingenua pretensión existente en algunos hombres de inventar algo completamente nuevo. [...] Hombre verdaderamente original es quien, a través de esas reverberaciones superficiales, mete bien hondo la mirada y la mano en aquellos problemas cordiales, eternos y los saca un momento a las miradas de la gente.” José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte* (Barcelona : Alianza Editorial, 1994), 142.

“La característica de nuestra época es el cambio, y es precisamente por ello por lo que es necesario investigar el papel que pueden jugar las modificaciones de soluciones-tipo que no tienen ningún precedente en las tradiciones heredadas.” Alan Colquhoun, *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976* (Barcelona : Gustavo Gili, 1978), 73.

Descripción del objeto de estudio

A partir de los proyectos desarrollados por Mies en 1929 -la casa Tugendhat y el Pabellón Alemán para la Exposición Universal en Barcelona- podríamos decir que se nota de manera más evidente una etapa de ensayo, en la que se desmarca de sus contemporáneos. Por ejemplo, a partir de estos proyectos utiliza materiales inéditos en su obra anterior, que se volvieron recurrentes a partir de entonces: mármol, acero, ónix y vidrio. Esta manera de hacer arquitectura que fue forjando en el transcurso de los años mantuvo como principal objetivo su propio perfeccionamiento a partir del uso de recursos limitados y autoimpuestos que le permitieron generar un universo particular.

Se debe recalcar que si hay algo que caracteriza su arquitectura y su filosofía de trabajo, es precisamente la insistencia en la utilización de los mismos recursos, mejorados y adaptados en cada proyecto. Siguiendo con esta lógica argumental, sostenemos que es en los últimos proyectos desarrollados por el arquitecto donde se manifiesta con la máxima claridad este “lenguaje”, que la presente tesis doctoral procura estudiar.

Reconocemos dos grandes etapas en la vida profesional de Mies, la primera es de experimentación -desde el edificio de oficinas de acero y cristal para la Friedrichstrasse hasta el desarrollo del Illinois Institute of Technology (IIT)- y la segunda de perfeccionamiento, de depuración de la gramática que forjó a lo largo de esos años.

Se trata de un lenguaje que se pretende universal y que se emplea en todos los proyectos desarrollados independientemente del sitio donde se emplazan y el programa que alojan; de esta manera, podemos encontrar proyectos de edificios de oficinas con características similares en Inglaterra, Brasil o Estados Unidos, y que además comparten similitudes con proyectos de museos o edificios educativos ubicados en emplazamientos disímiles.⁹

9. “Que un lenguaje de la arquitectura se desarrolla gradualmente durante cada época como respuesta a las necesidades y recursos particulares; la universalidad de su aplicación, así como su sólida base para la interpretación creativa, es guiada por una gramática basada en el orden estructural orgánico de sus partes constituyentes. En la práctica, este lenguaje arquitectónico es susceptible de aplicarse y adaptarse a edificios con diferentes requisitos funcionales y a sitios con distintas características; es accesible a todos los profesionales, independientemente de las capacidades individuales, como una base firme sobre la cual trabajar; y es capaz de facilitar todo un espectro completo de interpretaciones de lo prosaico a lo poético.” Peter Carter, “Mies van der Rohe, Mansion House Square, The Project Architect,” *UIA International Architect*. 27 [mi traducción].

Hemos escogido como objeto de análisis los proyectos desarrollados en el período que va de 1954 a 1969 -etapa de perfeccionamiento-; dicho lapso abarca los últimos quince años de vida y práctica profesional del arquitecto e incluye además edificios proyectados por él pero construidos después de su muerte.

Seguimos la clasificación elaborada por Peter Carter, colaborador en la oficina de Mies van der Rohe que trabajó junto a él en los últimos años antes de su muerte y que en su libro *Mies van der Rohe at Work* clasificó sus proyectos a partir de la estructura portante, que en el caso de la obra de Mies se corresponde con su estructura espacial:¹⁰ edificios altos con esqueleto estructural, edificios bajos con esqueleto estructural y edificios de una sola luz estructural.

Esta tesis pretende, a través del análisis de los proyectos y entendiendo cada familia definida por Carter como un arquetipo, corroborar el supuesto de que un mismo arquetipo resulta capaz de responder a distintos programas y sitios de manera solvente. Se trata de estudiar los proyectos de modo que quede en evidencia la idea de arquetipo que cada uno lleva implícito y los valores que desde cada uno se promueven.

La constancia de una misma manera de hacer arquitectura, reflejada en los arquetipos, cuestiona algunos paradigmas, ideas preconcebidas o prejuicios sobre las decisiones tomadas en torno al proyecto de arquitectura. Interesa saber cuáles son las operaciones realizadas por Mies que permiten utilizar el arquetipo en diferentes condiciones, cómo desde la generalidad del arquetipo se logra generar un abanico de estrategias que convierten cada caso en único, sin perder de vista un sistema que envuelve todos los proyectos y que puede incluso superar al mismo arquetipo, trascendiendo las particularidades que impone cada proyecto.

10. "La escasas obras auténticas de nuestro tiempo muestran la estructura como componente constructivo.

[...]

La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma." Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio*, "Conferencia en Chicago", 491.

A este comentario de Mies puede sumársele el siguiente: "Ello no significa que la arquitectura de Mies se detenga en la definición de la estructura: esta establece las reglas de una gramática que debe ser puesta a prueba en la configuración de los restantes componentes." Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura* (Barcelona : Ed. del Serbal, 1993), 154.

Los proyectos seleccionados son los siguientes:

Edificios en altura con esqueleto estructural:

- One Charles Center, Baltimore, EE.UU.
- Mansion House Square, Londres, Reino Unido.
- IBM Regional Management, Chicago, EE.UU.

Edificios bajos con esqueleto estructural:

- Consulado de Estados Unidos, São Paulo, Brasil.
- Oficinas Ron Bacardí y Compañía, México DF, México.
- Home Federal Savings and Loan Association, Des Moines, EE.UU.
- Meredith Memorial Hall, Des Moines, EE.UU.
- Science Center, Pittsburgh, EE.UU.
- Social Service Administration, Chicago, EE.UU.

Edificios de una sola luz estructural:

- Cullinan Wing Addition + Brown Wing Addition, Houston, EE.UU.
- Oficinas Ron Bacardí y Compañía, Santiago, Cuba.
- Museo Georg Schaefer, Schweinfurt, Alemania.
- Nueva Galería Nacional, Berlín, Alemania.

Equilibrar lo genérico y lo específico.

Habiendo analizado los casos de estudio escogidos, estamos en condiciones de afirmar que a lo largo de la última etapa profesional de Mies van der Rohe se advierten ciertas estrategias u operaciones en el proceso de diseño y el desarrollo de un vocabulario particular, que se mantienen constantes a pesar de que difieran la ubicación geográfica y el programa del proyecto.

Interesa saber cuáles fueron las operaciones que permitieron desarrollar estos proyectos bajo las condiciones planteadas en cada situación. Este trabajo estudia cómo Mies fue capaz de trascender las particularidades del proyecto a favor de una misma manera de proyectar, cómo creó un “lenguaje” común que se transformó en arquitectura. Nos permitimos introducir a continuación un pensamiento del propio Mies que nos parece pertinente y que refiere a una etapa de depuración en la que vuelca todas sus energías por lograr el refinamiento de su obra:

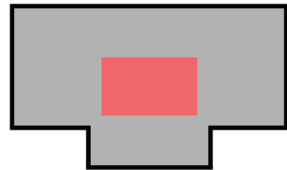
Yo creo, que la arquitectura tiene poco o nada que ver con la invención de formas interesantes, o con caprichos personales. Yo creo que la arquitectura pertenece a la época, no al individuo: que en su mejor momento, toca y expresa la propia estructura interna de la civilización de la cual surge.¹¹

Debe aclararse que esta investigación no pretende agotar todos los procedimientos, o establecer un código que se pretenda panacea para el proyecto de arquitectura; busca, más bien, ser una aportación que contribuya a revalorizar la obra del arquitecto, que presente un nuevo punto de vista desde el cual analizar su trabajo y que, a su vez, sirva para reflexionar sobre el ejercicio mismo de proyectar. A continuación se listan las operaciones identificadas durante el estudio de su obra.

+ Apuntes sobre el núcleo y la planta libre en los edificios en altura

A través del análisis de los proyectos de edificios altos con esqueleto estructural seleccionados, podemos observar cómo se modificó la manera de estructurar el espacio interior. El proyecto con la planta

¹¹. Mies van der Rohe, tomado de una imagen perteneciente al CHS.
Disponble en: <http://goo.gl/e0oyeu>



2. Esquema de variaciones del núcleo en edificios altos con relación al espacio de oficinas.
Fuente: Autor.

en T surgió como una primera aproximación para resolver los problemas derivados del hecho de que el programa fuera extenso y las proporciones del edificio se vieran alteradas por el aumento del número de niveles, sin que esto comprometiese la rentabilidad del proyecto. En los edificios en altura se observa cómo el núcleo fue adquiriendo autonomía con respecto al perímetro de la planta, colocándose de manera más céntrica a medida que evolucionaban los proyectos.

La ubicación del núcleo sobre uno de los lados del edificio tuvo por objetivo adecuar la planta típica del edificio de oficinas a fin de aprovechar el máximo espacio libre que se pudiera obtener. En este caso, la superficie del terreno no permitió generar un ancho óptimo para ubicar el núcleo en el centro. Estas circunstancias se vieron reflejadas en el alzado exterior, a causa del uso de materiales opacos en lugar de transparencias en el sitio donde estaba ubicado el núcleo, lo que eliminó las transparencias y reflejos con los que generalmente se pretendía dotar al edificio.

La torre de planta rectangular con el núcleo en el centro de la planta fue la última configuración, utilizada tanto en proyectos de torres exentas dentro de la trama urbana como en los proyectos de centros urbanos. Este modelo resume una serie de decisiones que permite entenderlo como la mejor solución: los espacios destinados para oficinas aprovechaban mejor la luz natural y aquellos espacios en los que no se necesitaba y que servían de igual manera en todos los pisos quedaron centralizados y privados de ella, haciendo más eficiente el uso de las plantas y manteniendo uniformes todas las fachadas.

+ Apuntes sobre la fragmentación del núcleo en los edificios bajos con esqueleto estructural.

En los edificios bajos con esqueleto estructural se observa que el núcleo jugó un papel muy importante en la ordenación y estructuración del espacio interno de los proyectos. El núcleo fue liberado de las condiciones impuestas en los proyectos de edificios altos por la superposición de niveles, con lo cual

se tornó más flexible. En estos casos se percibe una separación de los elementos, pues el núcleo se modificó para transformarse en elemento articulador del programa.

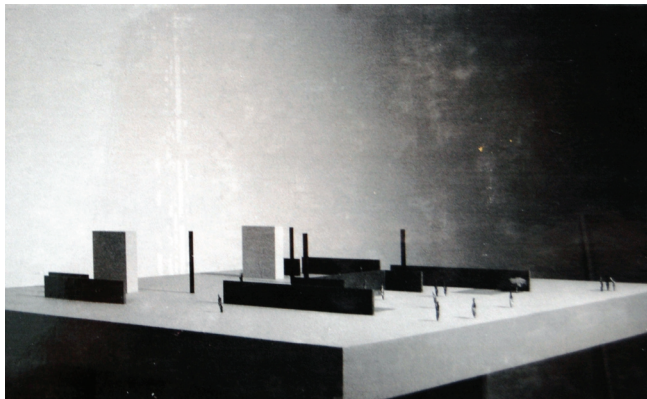
Observamos que, de manera progresiva, el sistema constructivo se vio supeditado a la construcción de la forma. En los casos de estudio el espacio interior se ordenó a partir del núcleo que albergaba los sistemas mecánicos, esto generó objetos estructurados en sí mismos y articulados con el contexto, lo que les otorgó autonomía sin comprometer su relación con el sitio donde se emplazaban. Fue de esta manera como se concilió el proyecto, como nuevo artefacto, en un contexto capaz de absorber el nuevo elemento sin perder del todo su naturaleza.

También se aprecia que el sistema de relaciones generado al fragmentar el núcleo, se extendió hasta abarcar proyectos de edificios altos, circunstancia que puso a prueba las herramientas de proyecto de las que se servía Mies para desarrollar su arquitectura.

+ Desaparición del núcleo: planta libre y espacio universal.

Tanto en los proyectos de edificios altos como en los proyectos de edificios bajos se observa siempre la presencia de la planta libre. Unos y otros fueron pautados por la estructura portante, que también contribuyó a configurar los usos de los edificios y constituyó una referencia concreta de la cuadrícula utilizada para ordenar todos los elementos del proyecto. En el caso de los edificios de una sola luz estructural, surgió una dificultad añadida al momento de ordenar el espacio habitable, ya que no se disponía de elementos que definieran el espacio, como los pilares.

El núcleo que contenía los servicios de apoyo al proyecto fue totalmente disuelto en estos espacios. Servicios sanitarios, ductos y escaleras se encontraban sueltos en la planta, articulando y marcando el



3. Estudio de la disposición de los elementos que organizan el espacio interior en el proyecto para el museo Georg Schaefer en Schweinfurt, Alemania.

Fuente: MoMA. Mies van der Rohe Archive.

12. Gene Summers, encargado del proyecto en la oficina de Mies, concluyó que resolviendo de manera solvente el funcionamiento de estos elementos mediante la organización física de los departamentos se generaría un “espacio arquitectónico”: “Creemos que el interior es mucho más rico con estos elementos que a la vez sirven para fines prácticos”. Carta de Gene Summers a Luis Saénz, 24 de septiembre de 1957. Bacardí Cuba Correspondencia. Caja 1, Folder 4. MoMA Mies van der Rohe Archive [mi traducción].

13. James Ingo Freed, *Mies van der Rohe: Critical Essays* (Cambridge: The MIT Press, 1989), 178 [mi traducción].

14. “El mismo razonamiento debe llevarnos a deducir una vez más que el espacio era aquí el fin de los esfuerzos, y la estructura los medios.” Schulze, *Mies van der Rohe: una biografía crítica*, 277.

“ritmo visual” con el que se pretendía crear un “espacio arquitectónico”.¹²

James Ingo Freed hizo un señalamiento importante respecto a la manera en que Mies enseñaba a sus alumnos y que puede aplicarse a distintos ámbitos del proyecto: “Él enseñaba que el espacio entre las partes del edificio-objeto era tan importante como el objeto mismo, incluso más importante”.¹³ De ahí que asumiera tanta relevancia la distribución de los elementos en la planta libre y su manera de relacionarse.

Una fotografía encontrada en el archivo de van der Rohe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York pone en evidencia la importancia concedida, en estos proyectos, a la disposición de los elementos sueltos en el espacio. En ella se aprecian las pantallas verticales, las columnas interiores y los volúmenes que alojaban las instalaciones mecánicas sobre una plataforma horizontal, sin la cubierta y sin las fachadas acristaladas que definían el espacio interior.

Este modo de organizar el espacio en los proyectos de una sola luz estructural se observa en sus últimos encargos, como el museo Georg Schaefer en Schweinfurt y la Nueva Galería Nacional en Berlín, ambos en Alemania. La disposición de los elementos que alguna vez conformaron el núcleo de comunicación vertical se encontraban dispersos en una planta libre pautada por una retícula. Sobre esta planta libre se reclamó mayor atención, pues la estructura portante era sólo una manera de conseguir su objetivo: espacios diáfanos y flexibles.

El cambio en la estructura portante entre los proyectos desarrollados devela que las verdaderas intenciones del proyecto fueron la planta libre, el espacio universal y los elementos mecánicos. La estructura portante se presentó como una herramienta supeditada al objetivo final: la construcción de la forma.¹⁴

Estos proyectos, en los que Mies invirtió sus últimas energías, constituyen el punto final de una dilatada búsqueda del proyecto ideal. La planta libre y la estructuración del espacio habitable fueron, sencillamente, la consecuencia necesaria de toda una carrera profesional orientada a la búsqueda de orden y libertad en el proyecto de arquitectura.¹⁵

Las operaciones comentadas compartieron un objetivo en común, la construcción del edificio público:

Mies, con la misma evidencia que en la vivienda, lleva el análisis de la función a un grado de profundización que supera cualquier particularidad, yendo a la búsqueda no tanto de los tipos de los diversos edificios públicos como el teatro, el museo, etc., cuanto de un tipo que los englobe. O, por lo menos, parece que Mies quiera reconocer en los edificios públicos que estudia, una única función general, que es la de reunir a un gran número de personas que participan de una actividad común [...] Mies se decide por el tipo en aula y a partir de él plantea su investigación. La correspondencia entre aula y lugar colectivo es antigua. El aula contiene en sí el valor, su forma será evocativa del mismo.¹⁶

+ Apuntes finales

A través de este estudio comprobamos que más allá de las herramientas visualmente obvias, Mies fue capaz de lograr una articulación del proyecto a partir de aquellos elementos que le eran propios, estructuró el espacio sobre la base misma del programa, pero a la vez fijó como objetivo un espacio diáfano y neutral susceptible de absorber, en el futuro, posibles cambios. En una suerte de paradoja, logró transformar la especificidad de cada situación en una solución que tendiese a la generalidad.

Mies supo relacionar cada arquetipo con el sitio y el programa no sólo por el perfeccionamiento de los motivos autoimpuestos, sino también por la sintaxis creada a través de ellos.¹⁷ Estos motivos, a través de su repetición y mejoramiento, encontraron su valor en la obra concreta, pero fue su sintaxis la que permitió trascender su especificidad para poder vincular la obra al espacio y no a la mera tecnología, que volvería obsoleto cualquier rasgo de su producción.¹⁸

15. "La realidad de la vida reclamaba un orden proyectado artísticamente. Su principio de delimitación intelectual debía estar abierto hasta los polos, para permitir la plenitud, por otro lado debía contener simultáneamente un grado imprescindible de definición, de forma, para asegurar la existencia ante el caos. Este 'verdadero orden', como lo llamaba Mies, tenía que ser un orden 'cuyo contenido en realidad sea tan fuerte que ofrezca un marco en el que pueda desarrollarse la verdadera vida en toda su amplitud'. En este sentido, la 'configuración abierta del espacio', que materializaba aquel 'espacio preservador, no el protector', que aseguraba la vida vitalmente, pero dejaba espacio para el desarrollo del espíritu, una realidad ajustada a la vida del hombre en el siglo XX y tan contradictoria como ordenada, al mismo tiempo, de libertad y recogimiento, amplitud y delimitación." Neumeyer, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio*, 304-305.

16. Antonio Monestirolí, "Le forme e il tempo", en Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe* (Milán, 1984), 10.

17. "Cuando los proyectos se resuelven, al conseguir sublimar todos los condicionantes particulares, se erigen en arquetipos de validez universal." Gastón, *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, 20.

18. "Mies -aún cuando sus primeras tomas de postura estén en clara contradicción con ello- trabajó incansablemente en la poetización de la estructura de acero, que debía determinar decisivamente la vida cotidiana de la construcción en el siglo XX, y no en las posibilidades de aplicación técnico/constructivas, desde los primeros proyectos de rascacielos de los años veinte, la Casa Farnsworth, el Seagram Building, hasta su última obra, la Neue Nationalgalerie de Berlín. Sus obras no son realmente objetos técnicos, como las de los ingenieros, sino creaciones ideales de la arquitectura, donde -lo cual no deja de ser problemático- la demostración de una idea se anteponía a la realización de una tarea práctica." Neumeyer, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio*, 207.

Retomar de manera figurativa elementos externos constituye una decisión más de proyecto, en la que se confirma que lo visualmente reconocible responde a una preocupación estilística, incluso en la obra de Mies. Lo que vemos físicamente se convierte en una suerte de envoltura que define el espacio. Es en la relación entre las partes de los elementos constituyentes donde podemos reconocer la forma y la estructura del proyecto arquitectónico, el lugar donde reside el valor de la arquitectura.

Sin embargo, estas son tan sólo intuiciones, en este punto se abren otros caminos para recorrer, otras vías de investigación para dar continuidad a las cuestionamientos fundamentales de la arquitectura.

3.- PROCESOS DE REELABORACIÓN.

Del formato:

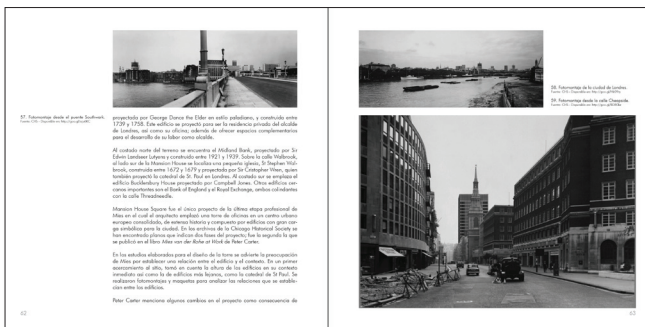
“Las flexiones del arquetipo en la obra de Mies van der Rohe” es una tesis que ha tomado como guía de maquetación los libros publicados por la Fundación Arquia, más concretamente aquéllos publicados a partir de las tesis doctorales premiadas con esta Bienal. Es por eso que no se consideran necesarios cambios radicales en el formato, sino modificaciones puntuales para afinar la tesis con respecto a las características específicas que requiera la edición.

Esta tesis le da gran importancia tanto al discurso escrito como al gráfico, de tal manera que su maquetación y ordemaniento fue uno de los grandes retos para elaborar todo el documento. Se ha publicado mucho material inédito y se ha redibujado gran cantidad de planos para mejorar la expresión gráfica, haciendo más inteligible la información de todos los proyectos analizados.

De la línea editorial:

Con respecto a los cambios que se consideran necesarios para adecuar la tesis a la línea editorial de la colección puede resultar necesaria la supresión del apartado de “Anexos: documentos originales.” Este apartado es de gran importancia dentro de la tesis porque permite comparar los dibujos originales con aquellos redibujados por el autor. En el caso de que la tesis sea elegida para su publicación se puede hacer la sugerencia de consultar la tesis original -disponible en formato PDF en la web Tesis Doctorales en Xarxa- para encontrar información más detallada; de esta manera se ahorra información que para el público no especializado puede ser redundante.

El título del libro también sería modificado por: “El lenguaje universal en la obra de Mies van der Rohe”. Si bien “Las flexiones del arquetipo en la obra de Mies van der Rohe” es un título que explica muy bien



3. Ejemplos de páginas maquetadas en la tesis.
Fuente: Autor.

el contenido de la tesis, quizá sea necesario cambiarlo por uno que, sin que pierda su sentido explícito, sea más simple y claro. Las explicaciones y puntualizaciones teóricas que se derivan del título original serían matizadas y diluidas dentro del discurso introductorio. Así, se conservaría el símil que se establece entre el lenguaje y la arquitectura y que da pie a generar un hilo articulador en la investigación que va uniendo tanto la parte teórica como los proyectos analizados.

