

“Lo Importante es lo Esencial”

La filosofía proyectual de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

Claudio Conenna

“...Debíamos distinguir el núcleo de la verdad. Sólo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido. Las respuestas que encuentra una generación a esta pregunta, son su aporte a la arquitectura...”¹

Mies van der Rohe, 1961



1.- La Belleza Atemporal de lo Esencial

La obra arquitectónica del maestro alemán, sin artificios ni ornamentos y su discurso estoico y lacónico, nos transmiten en su sencillez lingüística mucho más de lo que aparentan. Sus propuestas poseen un verbo escondido que para entenderlo es necesario agudizar la observación. La aparente simpleza expresiva es una trampa donde podemos caer si estamos sedientos sólo de minimalismo. Sin embargo, la auténtica verdad no está allí, pues ese es el resultado de una búsqueda más exhaustiva, relacionada con la explotación de los medios técnicos e industrializados que la época le ofrecía en su momento. Imitar su lenguaje hoy es fomentar una ideología historicista postmoderna de la modernidad más que reconocer lo esencial de su ideología arquitectónica. Reflexionar sobre su ideario y traducirlo interpretativamente en los tiempos que nos tocan vivir es el objetivo. El compromiso con su época, sin dejarse llevar por las modas, es el punto de partida de sus reflexiones estando alerta y sabiendo discernir entre la verdad y la falsedad de los acontecimientos que cada momento histórico presenta.

Mies intenta imperiosamente llegar a la esencia de la arquitectura a partir de la purificación de elementos, de modo similar al de Sócrates quien lo hacía desde su método irónico de preguntas punzantes para demostrar que sólo se sabe lo que no se sabe y reconocer la genuina luz de la verdad. Mies, como Sócrates, busca pacientemente la definición real de las cosas, para sentirse conducido a la verdad sin subjetivismos. La verdad única, válida para todos tiene cualidad objetiva por ser independiente de nosotros mismos. La época en que cada uno vive es una existencia verdadera e ineludible en la cual debemos aprender a hacernos valer. Con lo cual, frente a lo inevitable de esta realidad no son los hechos en sí mismos determinantes sino la relación que se establecen con ellos. De esta manera, Mies entabla un diálogo con los nuevos materiales, las nuevas técnicas, la industria y en base a ello conjuntamente con sus inclinaciones creativas desarrolla su arquitectura.

Su postura no es tecnócrata ni de especulación intelectual. Utiliza la técnica como medio, dominándola y lo intelectual se fundamenta en la manifestación espacial y no en la formal. Por ello en todos sus proyectos -construidos o no- se verifica una distancia equilibrada entre la precisión constructiva y la libertad creativa. Este despegue de ambas tendencias intenta demostrar que la arquitectura se mueve entre lo práctico y lo espiritual, y por atender a las necesidades de la vida del hombre es un hecho construido que con su idea influye en su existencia.

2.- Razón y Abstracción

Podríamos relacionar su filosofía proyectual, especialmente la de los rascacielos, tanto los que proyectara en su primera época en Alemania como los que construiría luego en los Estados Unidos, con la arquitectura gótica. Por un lado, las torres de oficinas o viviendas del siglo XX son hitos urbanos como lo eran durante el Medioevo las catedrales góticas. Por otra parte en lo constructivo, sus objetivos no se alejan de aquellos que tenían los constructores medievales, quienes buscaban expresar su credo espiritual por medio de construcciones precisas, racionales y abstractas con los materiales y las técnicas que su época les ofrecía. En el caso del gótico, se trata de una arquitectura sincera y transparente, estructuralmente esbelta, basada en un sistema de piel y esqueleto: vidrio y piedra. Mies la interpretará siglos más tarde utilizando vidrio y acero.

Frente a la arquitectura clásica antigua y la neoclásica schinkeliana también demuestra una observancia racional y abstracta fundada en las armonías y proporciones geomé-



tricas de monumentos históricos como el Partenón o el Altes Museum (1823-30) de Karl F. Schinkel. Si observamos su Galería Nacional en Berlín (1962-67) la podemos comparar con el primero y si nos detenemos ante el Crown Hall del I.I.T (1950-56) advertiremos semejanzas con el segundo. Sin dudas el clasicismo miesiano es más una actitud creativa que un seguimiento imitativo. La monumentalidad clásica de su obra expresa más el espíritu de su tiempo que la re-vivificación de un modelo del pasado formal, espacial y técnicamente muerto. Su búsqueda de lo esencial era la construcción simultánea de espacio y estructura considerando los engaños formales una amenaza permanente. Principios de orden abstracto –ejes, geometría, simetría, ritmo, repetición- son la base proyectual, luego la forma será el resultado natural de una propuesta técnica.

En su obra se verifica un proceso que va del orden a la definición pasando por la organización. Clarificando los tres conceptos: ordenar dando sentido a los elementos funcionales –cubierta-solado, estructura-cerramiento-; organizar, depurando la finalidad funcional y definir ajustando en detalle la organización. El orden total al que apuntaba desde la idea rectora hasta los detalles constructivos era un modo manifiesto de expresar ese orden que buscaba en su propia persona. El orden vital inmaterial que deseaba desde la estructura está muy cercano al pensamiento que planteaba el teólogo Romano Guardini en relación a la plenitud de la vida. En ambos casos es la esencia lo que trasciende la forma. La forma no es un objetivo sino una consecuencia de lo vital interior. Se trata del sí mismo de la arquitectura en Mies, y del hombre en Guardini que conduce a la conciencia de equilibrio y unidad. Es un modo de dilucidar pero al mismo tiempo integrar creativamente lo espiritual y lo material, lo eterno y lo temporal, lo esencial y lo formal. Esta filosofía es una lección para nuestros tiempos donde la forma es el objetivo principal de la arquitectura, producto natural de la superficialidad en la que hoy en día nos movemos.

3.- Eslabón de la Historia

Mies demuestra con su actitud frente a la arquitectura que la belleza atemporal no se encuentra fácilmente, sino que ha de buscarse incansablemente para que luego el tiempo y la historia crítica decidan si posee valor diacrónico. Para ello creía en la capacidad sustentante de los valores eternos, más allá de los lenguajes. Así, su arquitectura busca el lenguaje del no lenguaje y la esencia de los tipos, la cual se halla distante de la materialización morfológica que desea imperiosamente la expresión estilística de un modelo.

El interrogante siempre latente y actual, al cual nunca quiso esquivar y que en cada proyecto intentó responder iba referido a la esencia espiritual de la época, con todo lo que ello implica: la civilización, el hombre, la técnica, los materiales, armonizando el pasado con el presente desde el compromiso personal con este último. Así, se adelantó preventivamente a los posmodernos historicistas de los '60, que no entendieron que es inútil intentar utilizar formas del pasado para las necesidades programáticas actuales diferentes en cada tiempo histórico. Cada era requiere una distancia crítica frente al pasado, sin renunciar a sus valores esenciales. En otras palabras, nos dice que existen en cada época virtudes profundas y valores superficiales: las primeras se relacionan con lo diacrónico y eterno, los segundos con la moda y pasajero del momento. Mies no apostaba ni al pasado ni al futuro, sólo al presente, igualmente no consideraba ningún problema formal sino sólo constructivo. En lo constructivo se encontraba, según él, la esencia de la arquitectura y la belleza de la verdad y en este sentido sigue la línea filosófica del pensamiento clásico de Platón y la Medieval de San Agustín quienes consideraban a la belleza esplendor de la verdad. Sencillez y claridad, virtudes de la verdad, son dos términos claves en su búsqueda de la belleza arquitectónica, ellos permanecen vivos y renovados continuando las cualidades constructivas que poseían los edificios medievales de su ciudad natal Aquisgrán.

Mies reconociendo puramente lo constructivo más allá de lo formal criticaría las formas estrictas de Gropius, considerándolo neoclasicista en relación a las curvas de la arquitectura de Häring, las que le resultan barrocas en comparación con Gropius. Además trataría con dureza la actitud formalista del constructivismo ruso². Él apostaba a formar cada vez una arquitectura renovada acorde con los avances técnicos y evitar la continua reproducción de efectos estéticos. Ello resulta fácil de entender pero difícil de aplicar pues el esfuerzo que conlleva es grande y requiere tiempo de reflexión y maduración. No es casual que tengamos hoy, a cuarenta años de su muerte, continuos imitadores de su lenguaje minimalista, al cual no buscó sino que encontró en la paciente investigación de los recursos tecnológicos (técnicas y materiales) de su tiempo. Para él no existía otro arte mayor que el construir. Con el término Construir, donde se hallaba su fuerza creativa, sintetizaba la idea de verdad, pureza, naturalidad y autenticidad archi-



tectónica. Así intentaba responder de manera ética a las legítimas necesidades internas y externas del hombre contemporáneo.

4.- Fuentes de inspiración

La filosofía y la teología eran para Mies herramientas que le permitían cultivar sentimientos elevados y por extensión le ayudaban a discernir con claridad lo fundamental de lo secundario y descubrir así la esencia de las cosas, las cuales trasladadas a la arquitectura se transformaban en sus elementos estructurales.

Así como las lecturas sobre filosofía y teología le abrían nuevos caminos mentales, los nuevos materiales y técnicas de construcción lo liberarían de lenguajes estereotipados para darle paso al poder de la arquitectura abierta, aquella que apuesta a la continuidad espacial durante su primera etapa o a la de cajas transparentes en su segunda fase. Buscaba de ese modo una belleza integradora de la arquitectura con el paisaje circundante, y una respuesta psicológica a las necesidades espaciales del hombre contemporáneo. En esta relación espacial intensa Mies evoluciona sobre los ideales de su maestro Peter Behrens diferenciándose de él en sus respuestas geométrico-formales, tema en el que Behrens mostraba sensibilidad e interés. Si bien ambos buscaban la armonía en las relaciones espaciales; las leyes formales que seguían uno y otro se distanciaban en el modo de enfrentar la forma espacial. Behrens expresaba un ritmo más riguroso-monumental, Mies en su primera etapa uno más natural-anti monumental. Los dos apostaban al orden, el primero al orden absoluto abstracto geométrico-matemático, el segundo al orden relativo orgánico metafísico-espiritual. Otra diferencia fundamental entre los dos es lo estilístico, Behrens buscaba de alguna manera un gran estilo mientras que para Mies cualquier deseo estilístico era formalismo, tema peligroso pues lo podía desviar de lo esencial. Behrens amante de la gran forma habría influido en este sentido más en Le Corbusier que en Mies. A la hora de la invención arquitectónica el problema de Behrens era más bien formal mientras el de Mies iba más allá, al de las auténticas ideas. Behrens tiende a la línea del arquitecto artista así como la continuó Le Corbusier. Mies tiende a la de los maestros constructores del tipo de H.P.Berlage y F.Ll.Wright. Del primero apreciaría esa búsqueda profunda de la verdad constructiva siguiendo los ejemplos de las construcciones góticas. Para Mies como para Berlage, la esencia de la arquitectura se basa en la sinceridad y sus formas no se inventan sino que se hallan. Del segundo la espacialidad contemporánea y la sincera expresión de los materiales.

El espíritu de superación transitaba con una admiración crítica y objetiva sobre la huella de sus antecesores. Así como H. Berlage en parte apreciaba la arquitectura de G. Semper en lo funcional y constructivo pero le criticaba su estética formal, así mismo sucede con el pensamiento miesiano respecto del de Behrens. Este último supo superar lo artístico industrial del siglo XIX generando con sus propuestas funcionales de construcción hechos artísticos modernos. Mies conociendo a Berlage encuentra su *alter ego*, ya que la filosofía proyectual del maestro holandés da respuestas a sus profundos interrogantes interiores acerca de la esencia de la arquitectura, liberándose de los problemas estéticos en ella y también del clasicismo de Karl F. Schinkel, mientras vivía en Alemania, en donde tanto influiría a principios del siglo XX, y de su maestro Behrens, seguidor de Schinkel.

Desde la década del '40 ya viviendo en los Estados Unidos, Mies proyectará primero para América y más tarde también para Europa, tendrá una actitud más cercana y podríamos afirmar más madura respecto del clasicismo schinkeliano. No son pocas las obras en las que la geometría y simetría clasicista dominan sus composiciones. Por eso mismo no se puede negar que la sucesión Schinkel, Behrens y Mies en Alemania es una evolución natural de la forma clasicista a la modernidad funcional por la vía del común denominador que es la calidad constructiva que se va adaptando a los avances técnicos de la época. Para ejemplificar esta evolución podemos mencionar correspondientemente el Altes Museum (1825-28), la Fábrica de Turbinas AEG (1909) y la Nueva Galería Nacional (1962-68) en Berlín. Lo original de ese avance evolutivo se ve reflejado en el proceso de síntesis y abstracción respecto de las leyes compositivas internas de las obras de la antigüedad y no en el lenguaje formal. Peter Blake en este sentido reflexiona sobre tres aspectos³ en los cuales Behrens y Mies resultan auténticos seguidores del neoclasicismo de Schinkel: a) al darle nobleza a los edificios a partir de colocarlos sobre plataformas elevadas, b) al jerarquizar los conceptos de ritmo, proporción y escala aplicables a los edificios de cualquier época y c) al valorar la pureza formal de sus edificios por su fuerza y sencillez.

De todas maneras aunque Mies se sintiera más atraído por los ideales de Berlage que por los de Behrens, se verifica en su obra que las teorías de ambos se encuentran en: la

conceptualización de la geometría como base del proyecto arquitectónico, la aversión a aspectos estilísticos de la historia, y la objetivación de la forma arquitectónica, aunque el primero se identificara con los principios góticos y los orgánicos del mundo natural y el segundo con los clásicos y la geometría abstracta.

Berlage y Mies se identificaban con la arquitectura medieval y la Edad Media en general, no como tiempo histórico sino más bien como fuente de inspiración por la relación establecida entre el hombre del Medioevo con lo eterno, lo esencial, lo absoluto y lo ascético; un estado de espiritualidad respecto de la vida en el presente aplicable a la arquitectura. Además consideraba a una genuina obra arquitectónica expresión del espíritu de su tiempo más que de su autor, el cual no es sino un fiel intérprete de su época. En otras palabras el individuo, que cobra como tal importancia en el Renacimiento, para Berlage y Mies, como en el Medioevo, el artista tiene importancia en su participación y contribución colectiva, más que en el individualismo y sus beneficios privados. Por ejemplo el Seagram Building en Nueva York, aunque es el proyecto de un individuo, podría ser el hecho expresivo material de una nueva era tal como lo eran las Catedrales en el Medioevo.

5.- Mies van der Rohe y sus Contemporáneos

A modo de ejemplo haremos algunas reflexiones sobre ciertas personalidades y desarrollos de la arquitectura europea y americana que de una manera u otra coincidían y en algunos casos ejercieron cierta influencia sobre la obra de Mies. Ello nos dará la pauta de cuáles eran las elucubraciones intelectuales del maestro alemán según lo que sucedía a su alrededor en su tiempo en el campo de las ideas arquitectónicas. En primera instancia y en términos generales advertiremos la amplitud expresiva de la modernidad y en segundo más particularmente el rol que jugó Mies en cuanto a sus antecedentes y consecuentes inmediatos y su aporte al pensamiento arquitectónico de la primera mitad del siglo XX.

Separadamente estudiaremos comparativamente su pensamiento con el de Adolf Loos, Le Corbusier, F.L.I. Wright y el Neoplasticismo. La elección de los mismos es debido a su similitud en el modo de enfrentar ciertas cuestiones teóricas y/o prácticas de la disciplina proyectual.

a) Mies van der Rohe y Adolf Loos

La primera comparación entre ambos es que los dos eran hijos de picapedreros. Este contacto con las canteras les ha dado una formación constructora, la cual con el tiempo fue pulida por sus profundizaciones intelectuales. Tanto el uno como el otro eran de los contados arquitectos que usaban superficies marmóreas con tanta naturalidad dentro del marco de la modernidad. En ambos casos la utilización de esta piedra tiene connotaciones estético-espaciales actualizadas respecto de su uso en la antigüedad o en el renacimiento. En Loos por ejemplo en el uso del mármol cipollino en la Casa Goldman & Salatsch en Viena (1910) y el interior de la casa Müller en Praga (1930), en Mies en el tratamiento murario del pabellón alemán para la exposición de Barcelona (1929) y el interior de la Casa Tughendat en Brno (1928-30). Cuando ellos piensan en los materiales de construcción podemos afirmar que con palabras diferentes arriban a la misma conclusión: que el material vale según lo que se haga con él. Pensando además que el arquitecto ha de dominar el material de manera que éste exprese su propia identidad y su propio valor espiritual por la calidad de la obra realizada con él.

En lo teórico Loos sostiene que *el arquitecto es un constructor con conocimientos de latín*, lo que sugiere una formación y cultivación personal más amplia que la práctica del construir. Mies logra trasladar pensamientos filosóficos y teológicos a la arquitectura, provenientes de sus contactos con el profesor de filosofía Alois Riehl, a quien en 1907 le construiría su casa, de sus lecturas del teólogo Romano Guardini, del filósofo Friedrich Nietzsche, del historiador-filósofo Oswald Spengler y del filósofo naturalista Raoul Francé, entre otros. No debemos olvidar que Mies tenía una inclinación particular por lo metafísico y lo absoluto.

Para Loos el *ornamento* era lo que para Mies la *forma*, prácticamente un delito y daba así un paso adelante al considerar a la forma un ornamento de la construcción cuando esta se buscaba *per sé*. En pocas palabras lo que querían demostrar es que lo esencialmente bueno no necesita ni de ornamentos ni de formalismos.

Respecto de la efectividad práctica que debe aportar la arquitectura también coincidía plenamente al sostener que aquello que no es funcional difícilmente pueda considerarse bello. Al hecho arquitectónico que goza de absoluta armonía, no es necesario ni agregarle ni quitarle nada. Ambos buscaban conciliar el arte con la vida, la forma útil con la artística. La conciliación de lo esencial y lo aparente, lo constructivo y lo formal venían a



darle identidad al nuevo espíritu de la época. No podía existir arte sin utilidad y con ello los dos se acercaban a los ideales del *Deutsche Werkbund* del 1919.

Tanto uno como el otro poseían una actitud similar frente a la espiritualidad de la antigüedad clásica y el deber del arquitecto contemporáneo de no enlazarse con lo superficialmente con lo antepasado sino imbuirse de la problemática propia de su tiempo, y ofrecerle así con sus medios una auténtica respuesta material a los problemas actuales. Las revistas de arquitectura eran los medios de comunicación y difusión de las nuevas ideas. En el caso de Loos, con la revista *Das Andere*, en el de Le Corbusier con *L'Esprit Nouveau*, y en el de Mies con la 'G'⁴. En ellas cada uno propagaba su credo, el cual de alguna manera aún hoy permanece actual ya que nos deja según el caso reflexiones útiles para alimentar un pensamiento de renovación y actualización, nunca de imitación.

Ambos admiraban las construcciones estrictamente funcionales de culturas primitivas, en ellas encontraban una inquietud semejante: fuente de inspiración conceptual para ser utilizada en la contemporaneidad con los medios técnicos actuales.

Existe un tema básico en la labor del arquitecto, saber para quien se trabaja. En dos reflexiones, una de Adolf Loos "*Acerca de un pobre hombre rico*"⁵ y otra de Mies referida y a su relación con su cliente el profesor Herbert Gericke, se plantea un problema común, la dificultad no pocas veces insuperable en la relación arquitecto-cliente. En esta relación así como cada paciente elige su médico y cada médico su paciente lo mismo ha de suceder entre el cliente y el arquitecto. El común denominador entre los dos escritos es el tema del ignorar. En el caso de Loos un cliente con dinero es incapaz de entender la esencia de la arquitectura, no la que plantea su arquitecto ni tampoco el arte que le falta, sino la que le aporte vida y su arquitecto no lo ayuda. En el caso de Mies espera de su cliente, por su nivel cultural, un entendimiento más profundo de lo que la arquitectura ha de ser y puede ofrecer. En consecuencia no se trata ni del autoritarismo del arquitecto que plantea Loos en su escrito, ni lo contrario, el caso del cliente Gericke quien elige un arquitecto dibujante de sus ideas y no un genuino proyectista que materialice sus deseos esenciales, más que sus gustos superficiales. En consecuencia para que la arquitectura ocurra como tal habrá de superarse la mera relación comercial entre arquitecto-cliente y arribar al equilibrio logrado a partir del diálogo basado en la sintonía de dos almas casi gemelas en cuanto a ideales de vida y de la arquitectura, más aún cuando se trata de la vivienda individual. La arquitectura no depende sólo del arquitecto.

b) *Mies van der Rohe y Le Corbusier*

Mies era a Berlage lo que Le Corbusier era Behrens. Los primeros (Mies- Berlage) tendían a lo esencialmente estructural interno independientes del resultado estético mientras que los segundos (Le Corbusier-Behrens) propendían a lo formal y perceptivo poético del juego plástico volumétrico.

La estructura esqueleto como liberadora del espacio y del problema formal de las fachadas ya lo había empezado a ensayar Le Corbusier con la casa prototípica Dom-INO (1914) en hormigón armado. Luego Mies lo profundiza con el hierro en su refinada arquitectura de piel y esqueleto llegando a su ejemplo más acabado en la casa Farnsworth (1945-50). Por supuesto que los fines eran distintos, ya que Le Corbusier lo planteaba como modelo estándar repetitivo para la vivienda económica, objetivo lejano para lo cual estaba proyectada la Farnsworth.

Tanto Mies como Corbusier intentaban ver en profundidad las necesidades del hombre de su tiempo y dar respuestas creativas y prácticas a la vez. Las naves transatlánticas eran paradigmas de funcionalidad y economía espacial posibles de ser adecuados a los problemas de la vivienda colectiva social en tierra firme.

Igualmente ambos compartían la interpretación creativa de la historia. Le Corbusier ejemplifica en *Vers une Architecture* genuinos paradigmas de épocas pasadas –Roma, Grecia, Bizancio- y los mensajes que en esencia ellos nos dejan. Mies aunque no escribiera tanto, es conocida su postura demiúrgica hacia la arquitectura clásica y la medieval. Por otro lado en su entusiasmo por las máquinas Le Corbusier en el mismo libro habla de *los paquebotes, los automóviles y los aviones* como elementos nuevos de la técnica, invitándonos a mirar en profundidad y a reflexionar acerca de los avances tecnológicos sintiendo el mismo compromiso con el progreso y actualización de la arquitectura que Mies quien sin expresarlo tan detalladamente lo manifiesta en varios de sus escuetos escritos.

"*La arquitectura como voluntad de la época*" en Mies se emparentaba con "*Casas en Serie*" y "*Arquitectura o Revolución*" de Le Corbusier⁶. En los dos arquitectos el tema central de la época era acoplarse a la industrialización de la construcción para dar respuestas mejores y más rápidas a las necesidades concretas que la sociedad requería. Esta idea de abolir los modelos del pasado y los métodos tradicionales de producción para crear



nuevos tipos de objetos en una sociedad moderna la planteaban también Henry Ford (1863-1947) con los automóviles y Coco Chanel (1883-1971) con la moda femenina entre otros personajes de diferentes campos culturales y científicos. Todos ellos basados en los principios básicos de la economía de recursos y de mercado que ofrecía la industrialización, transformando así los artículos de lujo en objetos de producción masiva tratando de mantener el nivel de calidad de los productos artesanales pero ahora estandarizados. El común denominador de los cuatro Corbu, Mies, Ford y Chanel tenía como objetivo básico la sencillez, eliminando todo lo superfluo innecesario en cualquier producto. Esta era la veta social de la industrialización pues venía a ser un modo de unir el arte y la vida, ya que de esta manera los objetos artísticos no resultaban ser privilegios de los cultos, intelectuales o ricos sino de todos o al menos de la mayoría.

La construcción arquitectónica para ambos llevaba implícita la idea de purificación, coincidiendo que los ingenieros habían arribado a esa instancia de catarsis al pensar objetivamente en la función, el material y la economía de diseño despreocupándose de todo aquello que tuviera que ver con aspectos históricos formales o meramente estéticos. Así la estética ascética de una obra proviene de la sencilla verdad que ofrece la construcción.

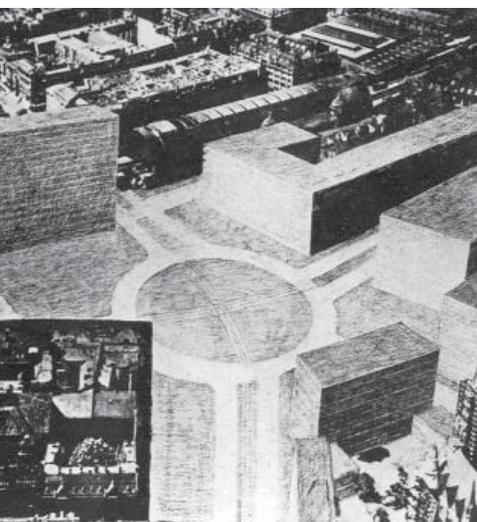
Cuando Mies habla de *los requisitos de la creatividad arquitectónica* en una conferencia dictada en 1928⁷ advierte la necesidad de cultivar más conocimientos espirituales, sin desmedro de los científicos, con el fin de contribuir a una arquitectura más humana. Este sentido de espiritualidad puede asociarse a la cultura medieval, siempre punto de referencia para él, enriquecido por sus lecturas de las obras del teólogo Romano Guardini y a su simpatía por el pensamiento del arquitecto Rudolf Schwarz (1897-1961)⁸. En el caso de Le Corbusier, cuando se refiere a la *arquitectura como pura creación de espíritu*, lo hace en sentido poético-escultórico de la creación misma y pensando en la arquitectura clásica del Partenón.

El concepto de belleza para Mies estaba dado en principio por la cualitativa proporción entre los elementos que componen la construcción. En la misma longitud de onda se mueve el pensamiento corbusierano cuando analiza los detalles escultóricos de las columnas del Partenón y habla de la *modenature*. (fr. *Modénature* o it. *Modanatura* lat. *Modus, Modulus, Misura, Forma*), la cual era para Corbusier la *poética de lo plástica, la piedra de toque del arquitecto*. La diferencia se basaba en que para Mies la belleza tenía razón de ser desde la perfección constructiva hasta su último detalle, *arquitectura-tecnología*, en ello se asemeja al pensamiento de Berlage, en cambio para Corbusier era una cuestión formal, *arquitectura-plástica*, precisamente en esta línea se asemeja a Behrens. En ambos está sin embargo la coincidencia de la proveniencia aunque lo expresaran en términos diferentes. La proporción proviene de una especulación intelectual según Mies, y es pura creación de espíritu en la opinión de Le Corbusier. De cualquier manera que sea en los dos casos la arquitectura termina por ser *una genuina cosa mental*.

La propuesta arquitectónico-urbanística que Mies presenta para el concurso de la Alexanderplatz (1928) en Berlín o al conjunto Lafayette Park (1955-56) en Detroit pueden relacionarse con las ideas de Ludwig Hilberseimer para la Ciudad Vertical (1924) ordenada en base a bloques paralelepípedos, propuesta ésta que se remite a su vez a las premisas corbusieranas manifiestas en la Ville Contemporaine (1922) y el Plan Voisin para París (1922-25).

Las composiciones arquitectónicas miesianas siguen un orden compositivo geométrico ortogonal, lo que le proporciona una satisfacción espiritual por sus serenas relaciones proporcionales buscando el ideal de belleza. Por su parte Le Corbusier para ello estudiará *los trazados reguladores*⁹ en obras de la historia y en sus primeras casas buscando la eurytμία y las relaciones armónicas en sus diseños; más tarde siguiendo la temática de evitar la arbitrariedad compositiva inventará El Modulor (*Le Modulor*), sobre el cual escribirá dos tomos uno en 1949 y el segundo en 1955.

El proceso de diseño en la búsqueda paciente de los ideales que les provocaran satisfacción interior; tanto Mies como Le Corbusier coinciden en un punto crucial que es lección para cualquier diseñador que busca esencialmente ser arquitecto. Mies en una conferencia titulada *Arquitectura y Tecnología*, y apuntando al dominio de la tecnología diría: *“La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu... la arquitectura depende de su tiempo... la cristalización de su estructura interna, es el lento despliegue de su forma”*¹⁰. LC, aunque refiriéndose más a la forma que a la tecnología escribiría, al final de su carrera, un libro titulado: *“Creation is a patient search”* (1960). En ambos casos se halla explícita la esencia filosófica de la creatividad artística en la composición arquitectónica.



c) Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y el Neoplasticismo

El conocimiento de la arquitectura de Wright por Mies se remonta a 1910 cuando se llevó a cabo la exposición de la obra del arquitecto americano en Europa. El sentido de lo espacial y constructivo de esta filosofía arquitectónica han sido evidentemente atractivos para Mies. La sinceridad del material en un edificio, como medio constructivo y expresivo, es un aspecto en el que Mies coincide plenamente con el pensamiento wrightiano.

Por otro lado, los ideales teóricos del Neoplasticismo, también fundados en la obra de Wright, alcanzan sin embargo su plenitud materialmente por su riqueza espacial durante la primera fase de la obra -en pequeña escala- de Mies en Alemania, donde no hay especulación intelectual ni teorizaciones académicas, sino más bien esencia arquitectónica, riqueza espacial, claridad estructural y orden material y como consecuencia de ello, belleza formal. La filosofía de Mies para la enseñanza en el I.I.T. se asemejaba a la que ejercía Wright en taller de Taliesin West donde el conocimiento de los materiales, sus valores estructurales intrínsecos, sus propiedades substanciales y su aplicación en el campo compositivo de la arquitectura eran las condiciones básicas para desarrollar las ideas.

Una obra arquitectónica del movimiento neoplástico es la casa Schroder (1924) en Utrecht, en ella Gerrit Rietveld planteaba para el nivel superior una notable flexibilidad espacial en espacio reducido, la misma que se verificará más tarde en las plantas de los departamentos del bloque de Mies en el Weissenhof (1927) Stuttgart. Paredes intermedias susceptibles de ser movidas para transformar los espacios enfatizando la idea de flexibilidad de uso y de cambio.

La exposición de Wright en Berlín 1910 fue un punto de partida para la vanguardia europea del Neoplasticismo y separadamente para la obra de Mies durante la década del '20 en su arquitectura de pequeña escala. La casa Robie (1908) es uno de los ejemplos más característicos de las "prairie houses" del maestro americano por la continuidad espacial tanto en el interior como en la relación interior-exterior. Así como las casas de Wright se desarrollaban de manera centrífuga desde un núcleo central macizo -la estufa hogar-, los dos proyectos de Mies para las casas de campo, una en hormigón y la otra en ladrillos, poseen una ley generadora similar aunque con un diseño de planta y volumen más elementarizado. Tal proceso de simplificación y síntesis de planos, masas ortogonales asimétricas con objetivos netamente espaciales es lo que las acerca a la corriente holandesa De Stijl. Para Bruno Zevi, Mies van der Rohe es el máximo poeta del Neoplasticismo, ya que con su arquitectura, especialmente el pabellón de Barcelona por estar construido, cumple a nivel *poético y lingüístico* con los 17 puntos de la vanguardia Neoplástica¹¹.

Es evidente que la evolución del concepto de "caja rota" o desmembrada por la articulación de los planos que la componían sigue una línea continua desde Wright hasta Mies pasando por el Neoplasticismo. En este desarrollo la idea se va purificando hasta llegar a una composición minimalista y elementarizada, sólo con los elementos esenciales de su construcción -columnas, muros opacos o transparentes y superficies horizontales -plataforma y techo-.

En una relación más directa con Wright y a escala de edificios de mayor envergadura podríamos comparar los conceptos de axialidad y rigor geométrico en planta y volumen del Larkin Administrative Building, Buffalo (1904) con el Edificio de Oficinas en Hormigón de Mies (1923), aunque este último tienda más a la filosofía de la "*Neue Sachlichkeit*" (Nueva Objetividad) basada en el orden y la rigurosidad elemental de lo proyectual y lo constructivo, que a la riqueza espacial interior del edificio de Wright.

Por caminos parecidos arriban a resultados diferentes, en todo caso dos facetas de un mismo numisma, el de la creatividad arquitectónica basada en el diseño estructural. El caso de Wright con Administración Johnson Wax en Wiscosin (1936-44) y la torre Price en Oklahoma, (1952-56) explotando las capacidades técnicas y plásticas del hormigón armado; la otra cara de la moneda, serían las propuestas construidas por Mies utilizando las cualidades resistentes y visuales del acero en el Crown Hall del I.I.T. o en las torres Lake Shore Drive en Chicago y el Seagram en Nueva York. Por un lado el edificio bajo de Administración Johnson y sus columnas con forma de hongo y por el otro el Crown Hall con la estructura a la vista desde donde se cuelga la cubierta. En el caso de las torres, Wright plantea la estructura desde la idea troncal de árbol, mientras que Mies crea un estándar minimalista de torres pensadas sintéticamente como esqueleto y muro cortina, tema que será utilizado tipológicamente por gran parte de los edificios posteriores en los Estados Unidos tendiente siempre a una política más pragmática de la arquitectura en altura.



6.- Cincuenta años de arquitectura

a) 20 + 30¹²

La carrera arquitectónica de Mies podemos dividirla en dos grandes períodos, el europeo y el americano. Cada una de estas dos etapas con identidad propia, aunque diferentes en gran parte, poseen un común denominador: la aplicación al límite de la tecnología para la definición de la arquitectura. Más que de una evolución material en los proyectos podemos hablar de una mirada espiritual que va madurando. Lógicamente de un período a otro estará presente la condicionante del contexto cultural, de países y continentes distintos uno de otro y así podríamos definir un desarrollo evolutivo de creatividad en base a una mentalidad técnica diversa pero acorde a sus ideales primigenios. La adaptación al nuevo contexto, el americano, con otros cánones sociales y culturales, otros procesos constructivos y otras técnicas de estandarización seguramente favorecieron a que su filosofía arquitectónica alcanzara su máxima plenitud.

De un contexto al otro hay una liberación y en consecuencia un desarrollo, el que lo ayudará a encontrarse consigo mismo y explotar al máximo su potencial creativo. Su "nuevo" modo proyectual se aplicará en base a un mismo lenguaje expresivo "neutro" o "del no lenguaje" si se quiere, hasta el final de su carrera y aún en su Alemania natal, pensemos por ejemplo en el proyecto para el Teatro Mannheim o en la Galería Nacional de Berlín.

Si reflexionamos sobre dos constantes miesianas el espacio y la construcción podríamos decir que comienza en Europa con una arquitectura sustentada en el predominio de la riqueza espacial por sobre la estructural, pasando en América a una de desarrollo más técnico restringiendo la variedad espacial. Mientras que en la primera fase intenta explotar al máximo la sístole y diástole del espacio, en la segunda explora al extremo las posibilidades arquitectónicas desde las estructuras metálicas, como lo eran las construcciones ingenieriles de gran escala –estaciones de ferrocarril, puentes, fábricas entre otras- durante el siglo XIX-

Durante su primera etapa en Europa, el tratamiento del volumen único claramente definido se remite a la gran escala, ya que en la escala menor los volúmenes se articulan llegando a la desmaterialización de la caja arquitectónica, la cual se presenta compuesta casi exclusivamente por planos ortogonales opacos y transparentes, horizontales y verticales en permanente tensión respondiendo a distintas cuestiones funcionales. En su segunda etapa, en América, la simetría y la pureza volumétrica juegan un rol más preponderante que durante su primera en Alemania. Lo interesante en ambos casos de su proceso proyectual, basado en un pensamiento estructural y constructivo, es que esa filosofía encierra posibilidades liberadoras, algo que en los arquitectos que siguen con exclusividad actitudes formalistas, lo constructivo y estructural terminan resultándoles un obstáculo. La técnica es para Mies en arquitectura un medio que contribuye a liberar. La liberación de la que se trata va orientada a la plenitud no solo la material sino también la espiritual, lo que se traduce en cuerpo y alma, forma y espacio, apariencia y esencia.

b) Evolución de los Tipos en la obra de Mies

• De la Planta abierta a la Caja transparente

De su primer período en Europa podemos analizar una metodología de aplicación tipológica-constructiva en relación al tema vivienda individual o espacios de pequeña escala como el pabellón de Alemania en Barcelona. Estos ejemplos jerarquizan una secuencia espacial enfatizando lo estructural según el material y respondiendo formalmente según sus posibilidades constructivas, lo que significa la influencia del material en la forma del edificio.¹³

En la secuencia espacial de las propuestas de escala menor predomina hasta 1934 una influencia Neoplasticista, mientras que en las posteriores de América predomina una influencia geométrica-clásica y estructural gótica de piel-esqueleto claramente definida. En su experiencia americana las tipologías constructivas cambian respecto de las llevadas a cabo en Europa antes de emigrar. Esta nueva modalidad proyectual es consecuente y adaptable también a programas de escalas mayores que las de la vivienda individual. Los ejemplos de las viviendas individuales que proyectara en América se caracterizan más bien por la pureza volumétrica ortogonal y la transparencia¹⁴. El punto de inflexión, en esta escala, entre una materialización proyectual y la otra, donde se conjugan en los mismos proyectos las dos tendencias: la Neoplástica y la Neoclásica podría considerarse el de los proyectos de las casas a Patio y la casa con tres patios (1931-38), las cuales se desarrollan como volúmenes geométricos vidriados dentro de un volumen cuadrangular cerrado por los cuatro lados por un muro perimetral de ladrillos visto. El interior de los volúmenes de vidrio está compuesto plásticamente con



planos desfasados que definen las diversas funciones de la casa. En este movimiento articular entre caja transparente y caja de ladrillo se resuelven los patios interiores de variadas escalas y tratamientos.

• Edificios de escala mayor y mediana altura

Dentro de la evolución tipológica de su obra, en los proyectos de esta escala Mies explora los más osados tipos estructurales. En ellos lo experimental, juega un rol preponderante por sobre la búsqueda de tipificación o estandarización que a posteriori pudieran tener.

En los dos primeros proyectos de este tipo: el Edificio de Hormigón (1923) y el bloque de Departamentos del Weissenhof (1927) en Stuttgart, muestran un cierto marco estructural relativamente convencional. En todo caso como todos los que le seguirán de esta serie posee una forma edilicia claramente cúbica, sin desfasajes de planos.

El edificio de los departamentos del Weissenhof, a pesar de la rigurosidad formal del bloque, y por el programa de necesidades que encierra, presenta un tema esencial, la flexibilidad de uso al ofrecer al usuario la posibilidad de variar la interioridad espacial por las paredes móviles intermedias separadas del esqueleto estructural de acero. El Weissenhof además de ser un laboratorio viviente de vivienda y planificación fue también un evento importante en historia de la exposición del mobiliario moderno. Uno de los ejemplos más notorios de esta es la silla con forma de "S" llamada *Cantilever*. La evolución formal de este tipo de silla metálica en tubo curvado durante la década del '20, podríamos clasificarla de la siguiente manera: Wassily Chair de Marcel Breuer (1925), Mart Stam con su Cantilever Chair (1926), y la MR Chair de Mies (1927) y luego por influencia de este modo de trabajar el acero tubular doblado, será Lazlo Moholy Nagy, coordinador entre 1923-28 del taller de metales orientado a la industrialización en la Bauhaus, quien transmitirá tal experiencia a Alvar Aalto y así el maestro finlandés diseñará en madera la Paimio Chair (1929)¹⁵.

Un edificio singular dentro de los ejemplos de este tipo edilicio que nos ocupa¹⁶ es el edificio de oficinas Bacardi (1957-58) en Cuba, para el cual propone una estructura de hormigón armado, no por casualidad ni por capricho, sino más bien por una cuestión topológica. Santiago de Cuba no es Chicago, y con la sal existente en el aire del lugar, que corroe los metales no podían aplicarse en un lugar como Cuba las estructuras metálicas que tenía siempre *in mente*. Por otra parte la galería exterior que propone entre la caja vítrea de las oficinas y las columnas que sostienen la techumbre no son sino una clara respuesta al clima. La sombra en el sol del Caribe es un elemento de diseño necesario. Esta idea de la galería circundante se materializaría en el edificio Bacardi (1957-61) en la ciudad de México. Y la idea rectora del edificio de hormigón en Cuba - no construido- sería propuesta en metal para el museo Schaefer en Schweinfurt (1960-63) que tampoco se construiría. La lucha perseverante de Mies no terminaría sino materializándose en la Galería Nacional de Berlín (1962-67).

El proyecto más significativo por su singularidad estructural que proyectara Mies para Chicago es el Convention Hall, el cual sin haber sido construido es una de sus propuestas más notorias, el clímax de su osadía constructiva-espacial. Lo consideramos dentro de los de mediana altura debido a las proporciones y majestuosidad de su planta de 47.594 metros cuadrados de superficie (218,16m de lado) en relación con su altura 33,33 metros desde el nivel de ingreso. El modulo constructivo es de 9,09m y los apoyos son sólo perimetrales, 6 por lado con 5 intercolumnios de 36,36m., y un voladizo en cada esquina de 18,18m.

• Edificios en altura

Dentro de esta tipología encontramos a su vez tres etapas diferentes en la forma de enfrentar el problema de la altura en edificios para la ciudad contemporánea.

Los edificios de mayor escala durante la primera fase de su carrera¹⁷ tienen una actitud morfológico-expresiva presentando un volumen plástico y único pero con un alto grado de flexibilidad en la organización de la planta, este tema será el común denominador en las tres etapas proyectuales de edificios en altura. Las propuestas morfológicas que le seguirán en su período americano¹⁸ se caracterizarán por ser volúmenes puros, geométricamente claros, proporcionados y armónicos siguiendo cánones clásicos, completamente distintas en relación a los proyectos de su primera época más orgánicos y expresionistas tendientes más a lo gótico. No es casual que al respecto Reyner Banham cuando reflexiona sobre el Friedrichstrasse, y el Glazen Wolkenkrabber, le resulte inconcebible que Mies no le deba algo al profeta de la arquitectura de vidrio Paul Scheebart, aunque a Mies estas ideas las considerara opuestas a sus ideales estructurales y constructivos. Banham, no obstante ello sostiene que Scheebart además de inspirar con su libro *Glasarchitektur* (1914), a Bruno Taut en el pabellón de vidrio de Colonia (1914)¹⁹, influiría también a Lyonel

Feininger quien realizaría el bajorrelieve de la tapa del primer manifiesto Bauhaus (1919). En ambos casos la ideas de torres y luz, como asimismo los edificios de vidrio que mencionamos de Mies pueden ser derivaciones naturales del pensamiento de Scheerbarth. De la etapa expresionista europea, a la *pragmática* americana, media, una etapa intermedia hacia finales de la década del '20 de proyectos no construidos. Estas propuestas²⁰ ya vislumbran lo que será luego su arquitectura en América. Se trata de un corto período caracterizado por edificios elementaristas, minimalistas, y transparentes con una geometría ya más clásica ortogonal.

Por su actitud de diseño, del edificio Friedrichstrasse 1921 al Seagram existe la misma distancia proyectual, que hay entre el Pabellón de Barcelona y la Nueva galería de Berlín más allá de las escalas. De una inquietud expresiva, formal y espacial a una más tecnológica, industrializada y clásica. Una tendencia de lo individual artesanal a una más colectiva de construcción estandarizada.

7.- Las Contradicciones del maestro

Aunque su filosofía proyectual minimalista del Construir se muestra casi implacable desde el principio en su definición teórica, sin interesarse aparentemente por la forma, sin embargo en la práctica, con los rascacielos de vidrio Friedrichstrasse 1921 y Glazen Wolkenkrabber 1922 parece verse influido por el entusiasmo de sus contemporáneos expresionistas con la arquitectura de cristal y la fuerza de la esbeltez gótica. Sus propuestas resultan ser las catedrales del mundo nuevo, expresando el *zeitgeist* del siglo XX. Es verdad que Mies apostando casi con exclusividad a la razón y al realismo no pocas veces en su discurso teórico se torna dogmático sin apreciar el vuelo de la imaginación, pero ello podría considerarse una estrategia para evitar radicalmente caer en la tentación de utilizar la forma por la forma misma. Las plantas de ambos edificios no muestran ningún sistema estructural, ni orden modular de columnas, sino exclusivamente una resolución expresionista volumétrica-formal. Ahora bien, sabiendo que para él la forma nunca fue meta sino resultado, el interrogante que nos asalta es cómo pudo diseñar los rascacielos considerando exclusivamente lo constructivo sin pensar en la forma. Igualmente y yendo más lejos a lo largo de toda su trayectoria, no podemos estar seguros si pudo desprenderse completamente de los valores formales-estéticos de la arquitectura. Tal vez aunque no lo haya logrado por completo, su búsqueda ha sido el motor de su existencia.

En otro sentido rechazaba cualquier modelo histórico pero apreciaba las construcciones clásicas, medievales y las ingenieriles más modernas. Esto más que una contradicción es una manera de aceptar la idea esencial de esos ejemplos, vale decir sus tipos. Para él liberarse de la forma histórica y del estilo era un credo que le permitía expresarse estéticamente de manera orgánica e independiente. Y al resultado de este proceso denominaba forma elemental. En este sentido del pensar esencialmente la arquitectura del adentro hacia afuera y no a la inversa, se acerca al pensamiento del holandés J.J.P. Oud, quien perteneciera al *De Stijl* e influido como Mies por Berlage, y admirara el clasicismo anti-histórico de Behrens. La obra construida más completa de *De Stijl* en lo referido a la descomposición y ruptura de la caja arquitectónica, manteniendo la ortogonal de los planos, es especialmente el Pabellón Alemán en Barcelona (1929) sin que Mies participara activamente del movimiento. Sencillamente pensemos en las composiciones espaciales de Theo van Doesburg, Cor van Eesteren alrededor de los años '20 y la casa Schroeder (1924) de G. Rietveld. Es difícil en este caso creer que no hubo una resonancia del pasado histórico inmediato en Mies del movimiento Neoplasticista, el cual encierra connotaciones espaciales y formales más que estructurales. En consecuencia lo eminentemente esquemático estructural *per sé*, según lo planteaba con rigor Mies, resulta casi imposible que actúe espacialmente sin una envolvente formal acorde que lo jerarquice, papel que en el Pabellón de Barcelona lo juegan los muros materializados por separado con distintos tipos de mármol.

Asimismo, la unilateralidad materialista-técnica que venía pregonando hasta mediado de los '20 también se ve diluida en el plan general del Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927) cuando apuesta a una postura más poética y espiritual según lo declarara en el prólogo del catálogo de la Exposición²¹. Además durante la primera mitad de la década del '20 paralelamente a los ensayos experimentales de las casas de campo y los edificios de oficinas, Mies construía casas en estilo schinkeliano, por ejemplo: "K" (1919), Eichstædt, (1921-22), Kempner (1921-22), Feldmann (1921-22), Mosler (1924-26) entre otras. Con la casa Wolf (1925-27) en Guben, el Weissenhofsiedlung en Stuttgart (1925-27) y las casas Hermann Lange y Josef Esters las dos durante el mismo período (1927-30) y en la misma ciudad Krefeld, podríamos decir que Mies deja la doble vida arquitectónica de trabajar



para dos tipos de clientes diferentes y ser definitivamente uno, aquel que dogmática y coherentemente materializa sus postulados proyectuales sin desviarse de ellos hasta el final. Si bien variarán superficialmente, en lo fundamental respecto a la concepción estructural y espacial se mantendrán estables. En el bloque de departamentos que diseñara para este conjunto de viviendas Weissenhof sería la primera vez que utilizara esqueleto acero para su estructura²², tema básico que contribuye en alivianar la construcción, flexibilizar el diseño interior y liberar la composición de las aberturas en los muros de cerramiento exterior.

Es de destacar una vez más su posición frente a la forma la cual parece ser hasta despreciada y contrariadamente valorada. Su actitud formal en la manera de vestir y posar para los fotógrafos siempre ha sido una imagen muy cuidada. Corbata, traje oscuro (Knizé) y su cigarro puro (Montecristo), demuestran una imagen íntegra y ordenada como la estructura metálica de sus edificios o una placa de mármol bien cortada y colocada con perfecta simetría en el muro que intenta conformar. Las fotografías que aparecen en las publicaciones sobre Mies son en su gran mayoría de traje y corbata, cuidando la forma, aún hasta visitando lugares arqueológicos en Grecia²³, sitios que por sus características requieren en cualquier estación de año una indumentaria más distendida, contrariamente al marketing que hacía Le Corbusier de sí mismo, quien en su obra completa aparece fotografiado hasta desnudo y pintando, además de dibujando en su estudio con traje y pajarita, o vestido de muchas otras maneras más natural y casual.

Las columnas de los edificios Lake Shore Drive y del Seagram son metálicas recubiertas en hormigón. No obstante exteriormente en su acabado final vuelven a aparecer metálicas envolviendo el hormigón. La pregunta que surge es, si es un modo de recordar la esencia metálica de la estructura o si sencillamente se trata de una envolvente decorativa, recubrimiento que, como el traje negro a su persona, le da al cuerpo edilicio una imagen clásica, solemne y de elite.

8.- Reflexiones sobre 10 premisas "miesian-icas"

Los slogans o aforismos que de tanto en tanto Mies lanzaba como premisas teóricas, pues no escribía textos o manifiestos, intentaban resumir la esencia de su filosofía proyectual y podrían asociarse a su modo lacónico de expresión. Aunque tal vez, en los Estados Unidos debido a la dificultad idiomática, se tornaba necesariamente aún más esencialista, ya que en pocas palabras debía describir todo su pensamiento.

Algunos de ellos son a saber:

1.- "Menos es Más"

Es un esfuerzo por reducir a lo mínimo, lo estrictamente funcional y estructural para lograr la máxima calidad espacial. Se trata más que nada de un proceso de purificación de los elementos con los cuales componer la arquitectura. Con los mínimos elementos lograr el máximo de efectividad. El "*Less is Bore*" de Venturi es una ironía irrespetuosa al "*Less is More*" de Mies, declarada ante la incapacidad de lograr auténtica síntesis y abstracción en el diseño arquitectónico.

2.- "Arquitectura es la voluntad de una época traducida espacialmente"

La voluntad de la época, es una manera de entender lo que ofrece y explotarlo. Mies en una charla con estudiantes²⁴ dijo que no era un reformador y que su objetivo no era cambiar el mundo, sino más bien expresarlo. Era conciente del compromiso que cada uno debe tener con el tiempo en el que le toca vivir, trabajar con sus herramientas, su tecnología. Así cada época definirá su identidad espacial a lo largo de la historia. Mies creía en una arquitectura que debe objetivamente representar la estructura fundamental de la época a la que pertenece.

3.- "Negamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo"

El sentido de este postulado encierra un claro valor espiritual pues se refiere al principio del valor interno estructural de la arquitectura, a su espacio y su construcción, luego sigue como consecuencia de ello, su resultado estético y formal. La importancia de lo esencial.

4.- "Desconocemos los problemas formales, sólo reconocemos los constructivos"

Dentro de esta premisa aparecen otras donde afirma que "*la Forma no es un objetivo de su trabajo, sino el resultado, que la Forma en sí misma no existe, y que la Forma como objetivo es formalismo*". Con todo ello quiere expresar resumidamente que la función, los materiales y la tecnología son las cuestiones que modifican el lenguaje formal. Las formas de expresión irán cambiando naturalmente en la medida que vayan cambiando las necesidades vitales de la gente. La forma arquitectónica no es para él un objetivo, sino más bien resultado. Vale decir que cuando la forma se

vuelve objetivo estamos en presencia de formalismo algo que él rechazaba de raíz. Esta reflexión es tan actual como diacrónica, especialmente en nuestros tiempos que con los dibujos por computadoras se ensaya este tipo de formalismo sin contenido sustancial arquitectónico, solo efectos que impresionan a los ojos pero que no llegan al espíritu ni al corazón. Algunos hasta llegan a creer que la especulación estética es el objetivo y se olvidan del hombre, principal destinatario de la arquitectura. La belleza en la que creía Mies estaba asociada a la claridad de los medios tectónicos, a la sencillez estructural y a la sinceridad de los materiales.

5.- *"La mecanización no es meta sino medio, medio de un fin espiritual"*

En esta frase Mies demuestra su sensible veta artístico-creativa. Apuesta a un profundo conocimiento de la técnica, los nuevos materiales y el progreso industrial, para arribar a la arquitectura. Propone hacer arquitectura con los pies en la tierra pero la mirada hacia el cielo, lo elevado.

6.- *"Ni al pasado ni al futuro sólo al presente podemos darle forma"*

El compromiso con el presente es la cuestión en este postulado, pues es lo que tenemos en nuestras manos. Lo pasado ya no existe y el futuro aún no llegó. Al presente debemos darle una respuesta, con la tecnología como medio y no como meta. La esencia de cada época es diferente cada vez, distinta a la anterior y también a la posterior, tanto material como espiritualmente.

7.- *"La nueva época es un hecho, existe más allá de que lo aceptemos o no"*

Un arquitecto es libre de tomar la postura que desee, adherir a formas del pasado, pero ha de ser consciente que pertenece a un tiempo histórico determinado mal que le pese y a su presente habrá de responderle. Tomar conciencia del *Zeitgeist*. Reflexionar sobre los cambios económicos y las condiciones sociales a la hora de proyectar arquitectura. Pensar en el cómo más que en el qué

8.- *"Cada Material vale aquello que sabemos hacer con él"*

Las virtudes de los materiales se hallan más bien en el modo en que el arquitecto los utilice. Conocer las propiedades y las virtudes de los materiales y sus combinaciones es una lección esencial en el trabajo de Mies.

9.- *"La Arquitectura no es un Cocktail"*

Este aforismo, que repetirá una y otra vez en América y referido más que nada a la ciudad moderna americana²⁵, es un llamado a la reflexión respecto de los caprichos estilísticos que muchas veces se adoptan. Hacer lo que está bien más que lo que se quiere pareciera ser la consigna. Lo que está bien se entiende como seguir una lógica racional según el *Zeitgeist* tecnológico, el que definirá la arquitectura y en consecuencia conformará ciudad.

10.- *"No inventamos una nueva arquitectura cada lunes por la mañana"*

Es una manera de creer en una arquitectura derivada de leyes y principios de orden, armonía, proporciones, y geometría. El modo de respetar estos cánones en algunos casos clásicos, en otros medievales y hasta contemporáneos suyos es un proceso re-creativo arquitectónico. En este sentido la arquitectura ni se imita, ni se inventa. Por ejemplo si estudiamos su obra desde el concepto de geometría podemos observar en gran parte de sus proyectos la aplicación de las proporciones armónicas de la Sección Aurea.

9.- Algunos Ejemplos con espíritu miesiano

De todos los edificios minimalistas que hoy por hoy nos rodean, en el umbral del siglo XXI, y que apuntan aparentemente a una filosofía miesiana, nos atrevemos a decir que no es estrictamente así. Al contrario, creemos que Mies no aprobaría este tipo de conducta compositiva tendiente más a la imitación lingüística que a lo esencial de la creatividad compositiva, conforme a las posibilidades tecnológicas presente en nuestros tiempos. Los ejemplos que mencionaremos a continuación de arquitectos como Amancio Williams, Norman Foster, Toyo Ito, Santiago Calatrava, Rem Koolhaas, José Antonio Coderch, Jacques Herzog & Pierre de Meuron y Renzo Piano, entre otros, están más que nada relacionados con el espíritu filosófico-proyectual miesiano, que con su lenguaje minimalista, resultado de un arduo proceso de investigación constructiva casi al límite.

El Centro George Pompidou (1971-79) en París, de R. Piano y R. Rogers es uno de los primeros edificios provocativos de un alarde expresivo de la tecnología y su materialización proponiendo una variada flexibilidad espacial, dinámica ofrecida por el uso de la tecnología aplicada a la arquitectura. En la misma línea y como consecuente estaría el proyecto del Centro de Arte y Tecnología de los Medios (1989) en Karlsruhe de R. Koolhaas-OMA. Se trata de una caja sencilla adaptable a distintos programas



de actividades y según ellos sus fachadas se adaptan. Así, la tecnología permite una transmutación de las condiciones de habitabilidad de los locales y del lenguaje edilicio. Más cerca de nosotros en el tiempo y con un avance aún mayor en el uso de los medios técnicos podríamos mencionar el edificio de la Mediateque (1995-2000) en Sendai de Toyo Ito, donde estructura, canalizaciones, electrónica y tecnología del vidrio se explotan al máximo de sus potencialidades técnicas. Estos tres son ejemplos continuadores del pensamiento miesiano y evolutivos entre sí, contribuyendo a enriquecer y renovar la arquitectura según las necesidades y los medios técnicos del presente.

El edificio Hongkong and Shanghai Banking Corporation - HSBC (1979-1985) de Norman Foster Hong Kong, donde la propuesta estructural es parte del diseño arquitectónico y no sólo un mero medio de sustentación y el edificio suspendido para las oficinas Hileret (1948) -no construido- propuesto por Amancio Williams en el centro de Buenos Aires - Argentina, los podríamos considerar como otra inspiración de la expresión estructural de la arquitectura gótica, a la que Mies admirase. En este punto podemos recordar las reflexiones de Alan Colquhoun²⁶ cuando menciona a estas dos obras y habla de un sentido idealista de la expresión estructural-tecnológica en la arquitectura de altura en Europa en la década del '80. Algo que Mies en los edificios de gran altura no explotaría como lo haría en el Crown Hall del IIT, en el proyecto para el teatro Mannheim (1953), la New National Gallery de Berlín entre otros. Otra propuesta de Foster asociable a la filosofía del maestro alemán es el 30 St. Mary Axe o Gherkin Building (2001-04) en Londres. La forma edilicia en este caso no es un capricho formal, sino más bien un tema funcional que por su aerodinámica contribuye a una mejor conducta estructural del edificio ante el efecto del viento. Por otra parte este edificio, con su tratamiento de fachada, aporta una interesante solución a la seria problemática actual de la arquitectura bioclimática y ahorro energético.

La filosofía proyectual del arquitecto argentino Amancio Williams está muy cerca del espíritu miesiano en cuanto a la tecnología como base de la poética arquitectónica²⁷. Lo más notorio del caso es que los proyectos de Amancio no se asemejan lingüísticamente a los de Mies. El "diálogo de semejanzas" se genera naturalmente en otras esferas más elevadas o en aguas más profundas. No es casual que Mies lo haya elegido para decano del Instituto Tecnológico de Illinois (I.I.T.)²⁸. Otro punto de contacto que podemos encontrar en un ejemplo concreto entre Mies y Amancio es la actitud similar frente a un problema idéntico aunque con lenguajes completamente distintos entre ambas propuestas. La idea de puentear un accidente geográfico, un río en el caso de Mies, un arroyo en el caso de Amancio. El proyecto de la casa Resor en Wyoming (1938) y la casa sobre el arroyo en Mar del Plata- Argentina (1943-45).

Por otra parte, y más conocido, es el ejemplo de otro arquitecto argentino al cual se lo asocia más frecuentemente a Mies, se trata de Mario Roberto Álvarez, acerca de quien el profesor Helio Piñón escribiera un libro sobre su obra completa²⁹. El desarrollo tecnológico en la obra de Álvarez y el que lo emparenta a Mies es la actualización permanente en la tecnología de los materiales y sus finos detalles constructivos a las nuevas funciones edilicias con un lenguaje austero y minimalista. Sin embargo, en cuanto a la tecnología de las estructuras, ellas no llegan a tener el espíritu creativo del de las de Mies ni de su contemporáneo Amancio en edificios de escala menor. No obstante ello es de destacar la interesante propuesta estructural troncal del edificio IBM (1979-83) en Catalinas Norte - Buenos Aires, pero ésta obra se acerca más al edificio Olivetti (1968-1972) en Frankfurt de Egon Eiermann.

Bibliografía

BANHANM Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Ed. Butterworth Architecture, Oxford, 1992.
 BLAKE Peter, *Mies van der Rohe Architecture and Structure*, Ed. Penguin Books, Baltimore, 1966.
 CARTER Peter, *Mies van der Rohe At Work*, Phaidon Press, Oxford, 1999.
 COLQUHOUN Alan, *Modernity and the Classical Tradition, architectural essays 1980-1987*, ed. MIT, Massachusetts, 1991.
 CONENNA Claudio, "El Solo de Amancio Williams (1913-89)", *Revista 47 al Fondo*, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de La Plata, pág.22-27, La Plata, Argentina, Año 6, Número 7, 2001.
 CURTIS William J.R., *Modern Architecture since 1900*, Ed. Phaidon, Oxford, 1996.
 DAZA Ricardo, *Looking for Mies*, Ed. Actar, Barcelona, 2000.
 De SOLA MORALES Ignasi, CIRICI Cristian, RAMOS, Fernando, *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion*, Ed. G. Gili, Barcelona 1993.
 DREXLER Arthur, *Ludwig Mies van der Rohe*, Ed. G. Braziller, New York, 1960.
 FRAMPTON Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Εκ. Οεμέλιο, Αθήνα, 1987

LE CORBUSIER, *Hacia una Arquitectura*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1980.
 LOOS Adolf, *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona, 1980.
 NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, Ed. El Croquis, Madrid, 1999.
 MONTANER Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1995.
 PIÑÓN Helio, *El Formalismo esencial de la Arquitectura Moderna*, Ed. ETSAB, Barcelona, 2008.
 PIÑÓN Helio, *Mario Roberto Alvarez*, Ed. UPC, Barcelona, 2002.
 SCHILDT Goran, *Alvar Aalto the Decisive years*, Ed. Rizzoli, New York, 1986.
 SCHULZE Franz, *Mies van der Rohe, a Critical Biography*, Ed. The University Chicago Press, Chicago-London, 1985.
 WILLIAMS Amancio, *Amancio Williams*, Ed. Archivo A. Williams, Buenos Aires, 1990.
 ZEVI Bruno, *Poetica dell'Architettura Neoplasticista, il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Ed. G. Einaudi, Torino, 1974.
 ZIMMERMAN Claire, *Mies van der Rohe*, Ed. Tachen, Köln, 2006.
 F. Neumeyer, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, pág. 69
 2 F. Neumeyer, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, pág. 177 y 185
 3 P. Blake, *Mies van der Rohe, architecture and Structure*, pág. 18.

La filosofía proyectual de Santiago Calatrava, aunque en gran parte utiliza la naturaleza orgánica como fuente de inspiración, es cercana a la del maestro alemán al desarrollar un sistema estructural racional de sustentación, explotando al máximo las cualidades resistentes actuales del hormigón y el acero en la mayoría de sus propuestas para puentes, edificios culturales de gran escala y estaciones aéreas, ferroviarias y autobuses entre otros programas de necesidades de nuestro siglo. El arquitecto-ingeniero español da respuesta arquitectónica como los ingenieros del siglo XIX y responde como deseara profundamente Mies a las necesidades de nuestro tiempo con la tecnología que esta época ofrece.

El proyecto del Glass Skycraper de Mies tiene sus consecuentes naturales en las torres Trade (1965-69) en Barcelona de José Antonio Coderch y más recientemente en la biblioteca de la universidad técnica de Brandeburgo en Cottbus – Alemania (1998-2004) de Jacques Hetzog & Pierre de Meuron. Si bien en estos proyectos hay una respuesta expresiva formal, lo destacable es la utilización de la tecnología del vidrio y sus posibilidades actualizadas.

Buscar responder con autenticidad a los problemas existenciales del presente, con las herramientas técnicas de cada época es una manera de pensar si no en lo eterno al menos en lo diacrónico, tema que tanto preocupara a Mies, dejar un sello de la época en que vivió, como lo hicieran las arquitecturas clásicas, medievales y las ingenieriles del siglo XIX. Si bien es cierto que de muchas maneras puede ser recordado Mies en el diseño arquitectónico, sin embargo la mejor sería desde lo esencial de la creatividad y no desde lo imitativo.

10.-Conclusión

La pregunta que puede quedar flotando en el aire luego de la lectura de este ensayo es si Mies van der Rohe consigue, luego de sus cincuenta años de trabajo, su objetivo básico de dejar un sello propio con su obra de la época a la que perteneció, con su filosofía y su obra, la construida y la que quedó sólo en el papel. Si tiene un lugar en la historia clásica de la arquitectura contemporánea, ya que su lugar en la historia de la arquitectura en general es algo indiscutido. Hoy a cuarenta años de su desaparición física podemos decir que ha dejado dentro de su prolongada y rica trayectoria un sello clásico diacrónico, ya que aún hoy sigue siendo un punto de referencia actual.

Cinco obras definen sintéticamente toda su ideología, el pabellón de Barcelona en Europa durante su primera etapa y la casa Farnsworth en los Estados Unidos en su segunda etapa profesional. En lo referido a la gran escala, el Crown Hall del I.I.T, el edificio de oficinas Seagram en Nueva York y la Galería Nacional de Berlín. Estas obras terminan materializando su filosofía de expresar el espíritu de su época y como consecuencia de ello se pueden declarar genuinamente clásicas. El Seagram se podría asociar a una catedral gótica de nuestra era, por la austera verticalidad y expresión material-tecnológica y cultural-económica; la Galería de Berlín se asemeja a un templo clásico como el Partenón donde sobre un podio se manifiesta un monumento a la simetría, al orden, a la claridad, limpieza material y estructural.

Y a modo de reflexión final podríamos decir que sin estas cinco obras su mensaje no habría alcanzado el valor paradigmático de clásico-diacrónico, su filosofía habría quedado materialmente inconclusa y sus ideales no habrían sido más que los deseos de un soñador que intenta re-establecer los valores esenciales de la arquitectura. ■

4 El título "G" fue dado por El Lissitzky en 1922 como abreviación de Gestaltung (aprox., formación, formando u organización creativa).

5 A. Loos, Ornamento y Delito, pág. 151-154

6 Le Corbusier, Hacia una Arquitectura, pág.185-243

7 F. Neumeyer, Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio, pág. 456

8 F. Neumeyer, ibidem, pág. 255-260

9 Le Corbusier, Hacia una Arquitectura, pág.185-243

10 F. Neumeyer, ibidem, pág. 489

11 B. Zevi, Poetica dell'Architettura Neoplasticista, pág.36 y 116

12 20 años de práctica profesional en Europa (1917-1937) + 30 años en USA (1938-1968).

13 La casa de Campo en ladrillo (1923), La casa de Campo en hormigón (1924), El Pabellón de Barcelona (1928-29), la Casa Tugendhat (1928-30) en Brno, la casa para la Expo Berlín (1931), la casa con tres patios (1934) y el grupo de tres casas a patio (1938).

14 La casa Resor (1938) en Jackson Hole, Wyoming – USA, la casa Farnsworth (1945-50) en Illinois, el proyecto de la casa Fifty by Fifty (foot), (1950-51).

15 G. Schildt, Alvar Aalto the Decisive years, pág. 72-76.

16 Concrete Office Building (1923), Crown Hall del IIT (1950-56), el proyecto del Teatro Nacional Mannheim (1952-53), el Convention Hall

en Chicago (1953-54), edificio de oficinas Bacardi en Santiago, Cuba (1957-58), edificio de oficinas Bacardi en México (1957-61), y la Galería Nacional de Berlín (1962-68).

17 Friedrichstrasse 1921, Glazen Wolkenkrabber 1922.

18 Lake shore Drive (1948-51) en Chicago, el Seagram Building (1954-58) en Nueva York, la torre del Banco en Toronto (1963-67) y el Westmount Square en Montreal (1965-68).

19 R. Banham, Theory and Design, pág. 267-268.

20 Entre 1928-30: Edificio Adam, Banco de Stuttgart, Edificio de Oficinas Friedrichstrasse, y Plan para la Alexanderplatz.

21 F. Neumeyer, Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio, pág. 395

22 F. Schulze, Mies van der Rohe, A Critical Biography, pág. 36

23 F. Schulze, ibidem, pág. 291-293

24 F. Schulze, Mies van der Rohe, A Critical Biography, pág. 270

25 F. Schulze, ibidem, pág. 227

26 A. Colquhoun, "Regionalism and Technology" en Modernity and the Classical Tradition, pág.207-211.

27 C. Conenna, "El Solo de Amancio Williams (1913-89)", pág.22-23.

28 A. Williams, Amancio Williams pág.181.

29 H. Piñón, Mario Roberto Alvarez.