



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

MUSEO PARA UNA PEQUEÑA CIUDAD. Mies van der Rohe
ANEXOS

Laura Isabel Montañana García

Tutor: José Santatecla Fayos

Cotutora externa: Laura Lizondo Sevilla

Trabajo Final de Grado, Septiembre 2017

ÍNDICE

1. ANEXO 1.

Traducción del artículo *Le "musée pour une petite ville"* de Mies van der Rohe:
avant-texte ou avant-textes?, de Cammie McAtee.....5

2. ANEXO 2.

Artículo "New Buildings for 194X" de Architectural Forum.....41

ANEXO 1

EL “MUSEO PARA UNA PEQUEÑA CIUDAD” DE MIES VAN DER ROHE: ¿PRETEXTO O PRE-TEXTOS?¹

Cammie McAtee. Traducción propia.

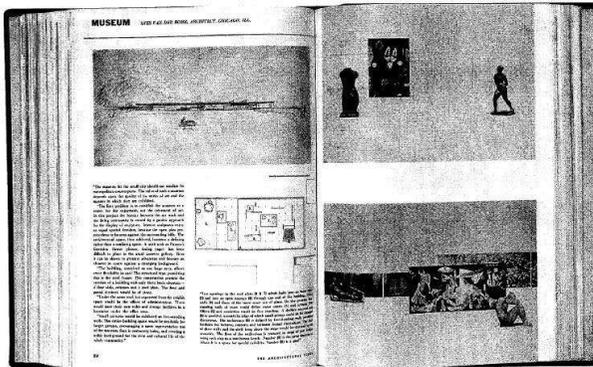


Fig. 1: “Museo. Mies van der Rohe, Architect, Chicago, Ill”, *Architectural Forum*, New York, vol. 78, n°5, mayo de 1943, p. 84-84. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

Aunque la historia de la arquitectura considera el análisis de los procesos de ideación como una parte fundamental de su objeto de estudio, la crítica genética, la cual permite sobre todo disociar el boceto del producto final, nos puede proporcionar pistas para la interpretación del proyecto arquitectónico. El borrador literario y el borrador arquitectónico son diferentes desde distintos puntos de vista. Contrariamente a la obra literaria, la obra arquitectónica es con frecuencia el producto de más de un autor. La definición misma de aquello que constituye el producto final o el “texto” de un proyecto de arquitectura queda por establecerse: ¿Es la arquitectura, la que necesita de la participación de varios profesionales y la que, como consecuencia, abre la veda a una gran variedad de puntos de vista? ¿son los planos de ejecución los que, en el mejor de los casos, describen la visión que tiene el arquitecto del producto final? o ¿son los trabajos realizados con anterioridad a esta etapa del proceso de concepción, como los planos sujetos a la aprobación del cliente?

De la misma manera que para el proyecto literario, el análisis del pre-texto arquitectónico – independientemente de la definición (el nombre) que le demos – consiste generalmente en hacer una lectura retrospectiva del proyecto a partir del producto final, de cara a encontrar el discurso lineal de su realización además de a ampliar nuestra comprensión del proceso conceptual y poner en relieve la riqueza y la diversidad de la actividad intelectual de la obra con la intención de reunir los diferentes bocetos de un proyecto. Según Daniel Ferrer, la crítica genética (del origen) “vuelve al pasado más lejano para profundizar aún más en el estudio de la

1. Este ensayo ha sido redactado durante un periodo intenso de búsquedas e investigaciones para la exposición y el libro “Mies en América”. Quisiera agradecer a Phyllis Lambert, comisaria de la exposición, por su apoyo y por sus comentarios sobre un primer borrador de este ensayo. Me gustaría también expresar toda mi gratitud a Réjean Legault, Marc Grignon, Edward Tingley y Sarah Whiting por sus observaciones y sus ánimos.

lógica interna de los documentos. Puesto que su objetivo, por el contrario, es el de reactivar y el de hacer más explícitos los fenómenos de persistencia presentes en el proceso de escritura"². Esos dos objetivos del estudio del pre-texto pueden servir a los historiadores de la arquitectura.

Aquellos que estudian la obra de Ludwig Mies van der Rohe podrán sacar provecho de la lectura en profundidad del "borrador" propuesto por la crítica genética para poner en cuestión ciertas hipótesis o arrojar luz sobre los métodos de trabajo del arquitecto. Después de su publicación en la revista neoyorquina *Architectural Forum*, en mayo de 1943, el proyecto conceptual de Mies para un museo de arte moderno, llamado "museo para una pequeña ciudad", es considerado como el crisol de sus ideas sobre la planta libre y sobre la exposición de obras de arte; los críticos e historiadores han realizado una lectura a la vez tanto retrospectiva como prospectiva, y han encontrado señales de lo que el arquitecto hubo desarrollado en Alemania antes de su emigración en 1938 y un adelanto de lo que aparecería en su obra americana, digamos hasta la realización de la Neue Nationalgalerie en Berlín en 1968³. El texto del artículo es en sí mismo una presentación innovadora acerca de la relación entre el arte y la arquitectura. Con la reciente actualización de documentos hasta ahora desconocidos, se hace posible llevar a cabo una nueva lectura del proyecto. El presente ensayo abordará los "bocetos" del "museo para una pequeña ciudad", con la voluntad de "restablecer la obra en todas sus variantes, en el espacio de sus posibilidades"⁴, uno de los objetivos de la crítica genética.

2. Daniel Ferrer, "Clementi's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process", *Drafts Yale French Studies*, n°89 (1996), p. 236.

3. Para las críticas y los comentarios sobre el proyecto realizados en la época de su realización, ver Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, The Museum of Modern Art, 1947; *The Master Builders*, New York, Alfred A. Knopf, 1960; Arthur Drexler, *Mies van der Rohe*, New York, Georges Braziller, 1969.

4. Michael Contat, Denis Hollier y Jacques Neefs, "Editors' Preface", *Drafts Yale French Studies*, n°89 (1996), p.2.

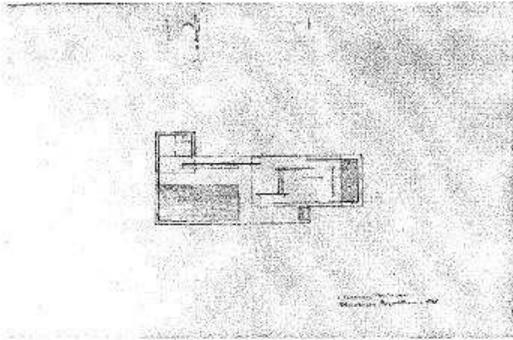


Fig. 2: George Edson Danforth, *Dibujo de la planta del Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona hecho por Mies van der Rohe, 1929*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 21,5 x 33 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

Dossier de génesis*

La interpretación del “museo para una pequeña ciudad” descansa sobre dos bocetos conceptuales, una planta, una perspectiva y tres collages de los archivos del arquitecto conservados en el Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York. La planta, la perspectiva y dos de los collages (fig.1) se publicaron en el número de la revista *Architectural Forum*; los dos bocetos conceptuales fueron publicados por Philip Johnson en su monografía sobre el arquitecto en 1947 (fig. 27)⁵. Durante los diez años posteriores, el Centro Canadiense de Arquitectura (CCA) ha reunido, con respecto a este proyecto, una importante colección de dibujos y documentos inéditos que comprenden, entre otros, los bocetos de ideación, los registros, las notas y los documentos escritos. Estos elementos componen lo que parece ser un dossier de génesis lo suficientemente amplio.

La colección del CCA contiene tres grupos de dibujos. El primero cuenta con 30 croquis adquiridos en el año 1990 que se centran en la concepción de los elementos interiores y en la forma de la envolvente del museo. El segundo, más variado, comprende 98 bocetos adquiridos en 1994 y que incluyen los esbozos conceptuales y los dibujos preliminares preparados para la revista. Estos dos grupos de croquis y los dibujos y collages conservados en el MoMA habrían permitido hacerse una idea mucho más clara de la evolución del proyecto. El tercer grupo, formado por un conjunto de siete cuadernos y dossiers de trabajo de los

5. “Museo para una Pequeña Ciudad”, *The Ludwig Mies van der Rohe Archive*, vol. 13, New York, Garland, 1992, p. 68-74; y Johnson, *Mies van der Rohe*, p. 162-163. Cinco de esos bocetos y collages fueron reunidos para la exposición de Mies van der Rohe de 1947 en el MoMA y fueron donados oficialmente al museo por Mies en 1963. El segundo collage del *Guernica* ha sido adquirido en 1965 y posiblemente esté relacionado con otro proyecto del MoMA, un pabellón para el jardín del museo. La perspectiva de conjunto forma parte de la donación hecha por Mies de todos sus archivos en 1968. Para más detalles sobre la historia de los archivos de Mies van der Rohe del Museo de Arte, ver la introducción de Arthur Drexler, *MvdR Archive*, vol. 1, New York, Garland Publishing, Inc., 1986, p. XI-XVII; y Franz Schulze, “Introduction to the American Work”, *MvdR Archive*, vol. 7 (1992), p. XV-XVIII.

* **N. del T.:** A lo largo de la traducción del artículo de Cammie McAtee la autora del presente Trabajo Final de Grado hace una traducción literal del mismo, dado que se trata de un documento científico. Sin embargo, es necesario indicar que hay ciertos conceptos que en castellano se expresan con otra terminología más adecuada. Tal es el caso de la expresión “dossier de génesis”, y que en castellano vendría a significar lo que conocemos como “proceso de ideación” o el concepto “tesis”, que en castellano no se corresponde con lo que entendemos como una tesis doctoral sino como un “brevecto final de carrera”.

estudiantes descubiertos en 1997, revelan una fase anterior al proceso de ideación, el cual ha permitido ampliar el alcance de la interpretación de la génesis del proyecto. En este último grupo encontramos los bocetos, las notas y los textos escritos a máquina de George Edson Danforth, uno de los estudiantes de segundo ciclo de Mies en el Illinois Institute of Technology (IIT), que se refieren a un proyecto inacabado de un museo⁶.

Hasta hace poco, no se había establecido ningún vínculo entre el "museo para una pequeña ciudad" y un proyecto preexistente, y los dibujos revelan que esta relación jamás habría sido analizada⁷. El proyecto arroja luz sobre muchos aspectos esenciales de la actitud de Mies con respecto a la arquitectura y de su relación con los estudiantes durante los veinte años de su enseñanza en Chicago. Este descubrimiento pone de manifiesto también diferentes cuestiones en cuanto a la colaboración entre profesor y estudiante, suscitando preguntas acerca de la paternidad del proyecto y la secuencia y discontinuidades de su génesis. ¿Fue el encargo de la revista el que dirigió el proyecto de tesis de Danforth hacia otra dirección y que favoreció el principio de un nuevo proyecto? ¿Estamos en presencia de una sola búsqueda homogénea o de dos proyectos, de dos textos?

Antes de pasar al análisis del dossier de la génesis, probablemente sería de gran utilidad describir brevemente la relación entre Mies y George Danforth. En el momento en que Mies se pone a la cabeza de la Escuela de Arquitectura del

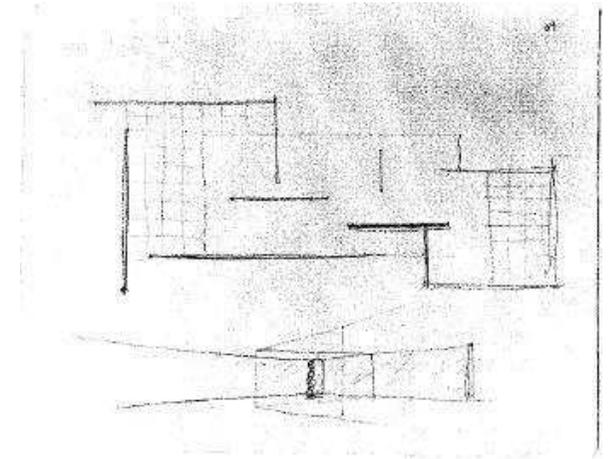


Fig. 3: George Edson Danforth, *Bocetos de una planta y una perspectiva para un museo con dos patios*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 21,5 x 27 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

6. Los 7 cuadernos y dossieres contienen también ejercicios realizados por los estudiantes, calcos de bocetos hechos por los estudiantes del IIT y de la Bauhaus, algunos a línea y los azules, las copias de los bocetos de ejecución de Mies, las notas del curso de geometría descriptiva de Walter Peterhans y las copias de esas notas del curso sobre el análisis del arte ("Inventory"), 2 de abril de 1998, Colección de dibujos e impresiones, CCA).
7. Danforth habla de la estrecha relación entre los dos proyectos en una entrevista con Pauline Saliga en 1986 ("Oral History of George Edson Danforth", The Chicago Architects Oral History Project, 1986, p. 50-51). Jean-Louis Cohen fue el primer historiador en señalar que el proyecto del museo era la prolongación "de un trabajo hecho por George Danforth, estudiante del IIT" (Mies van der Rohe, Paris, Hazan, 1994, p. 83).

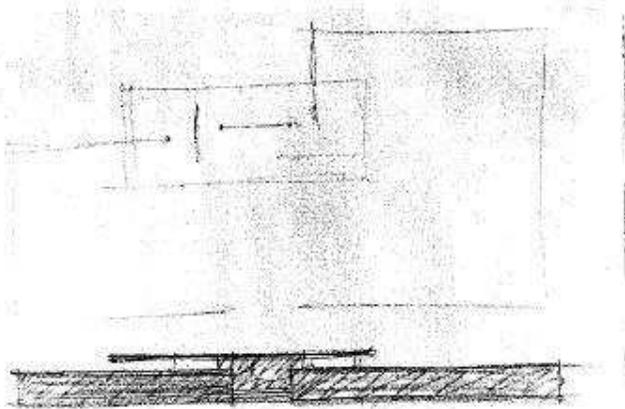


Fig. 4: George Edson Danforth, *Bocetos de una planta y un alzado para un museo con patio periférico*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 21,5 x 33 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

Armour Institute of Technology de Chicago, en septiembre de 1938, Danforth ya ha completado tres años de la carrera de bellas artes⁸. Mies entonces da la opción a sus estudiantes de escoger completar sus estudios siguiendo el programa antiguo o de inscribirse en los cursos inspirados en su enseñanza en la Bauhaus. Danforth eligió la segunda opción e hizo sus dos años posteriores en el nuevo programa⁹. Una relación de trabajo muy estrecha se estableció entre ambos. Cuando se le propuso a Mies, a principios del 1939, realizar el proyecto del campus de Armour, le ofrece a Danforth la posibilidad de ayudarlo como delineante, lo que permitió al joven estudiante poner en práctica sus conocimientos. Danforth dibuja entonces los alzados y las perspectivas a partir de los bocetos de Mies¹⁰; por su cuenta, él estudió simultáneamente, durante el trazado de estos croquis realizados a partir de los estudios y los planos de ejecución, las técnicas de dibujo de su maestro¹¹. Esta experiencia es la que le permite adquirir las buenas técnicas de dibujo que son más tarde reconocidas por Mies; de hecho, éste le invita a realizar los dibujos para la retrospectiva de su obra realizada por el MoMA en 1947.

En la primavera de 1940, Danforth obtiene su título de arquitecto. En septiembre del mismo año, da clases nocturnas a estudiantes de primer año en el IIT; sin dejar de trabajar con Mies en el proyecto del campus, comienza los estudios de segundo ciclo. Su tesis trata sobre un pequeño museo del cual desarrolla el programa bajo la supervisión de Mies y de Walter Peterhans, un antiguo maestro de la Bauhaus que por aquél entonces también se había asentado en el IIT. Danforth

8. Los En 1940, el Armour Institute of Technology se fusiona oficialmente con el Lewis Institute para convertirse en el Illinois Institute of Technology (IIT).

9. Para tener una lista de los cursos que Danforth realizó con Mies, ver Donna J. Junkroski, "IIT Architecture Faculty and Students, 1938-1958" en Mies van der Rohe: *Architect as Educator*, Chicago, IIT, 1986, p. 157.

10. Kevin Harrington, "Curriculum de Mies en el IIT", en *Mies van der Rohe: Architect as Educator*, p. 60.

11. Muchos de esos calcos se conservan en el CCA.

trabajará en su tesis durante los dos años y medio posteriores, hasta que *Architectural Forum* realice su encargo.

Puesto que hasta la fecha, las circunstancias y la secuencia de los pasos en la génesis del "museo para una pequeña ciudad" no habían sido nunca expuestas con claridad, es difícil realizar una explicación histórica. A pesar de que su fecha de publicación parece ser que fue en mayo de 1943, situamos la realización del proyecto en el año 1942, fecha que aparece en la cronología de las obras de Mies establecida por Philip Johnson en 1947. Johnson tuvo que obtener esta fecha de la oficina de Mies, la cual había adjudicado el número 4201 a ese proyecto. Actualmente sabemos que ese número no corresponde necesariamente con la fecha precisa del proyecto, ya que la oficina de Mies no empieza a numerar sus proyectos hasta 1944 y que los proyectos anteriores son numerados posteriormente¹². La fecha del encargo es también inexacta. Ciertos historiadores, comenzando por Franz Schulze, el biógrafo de Mies, datan el encargo inicial de *Architectural Forum* en febrero de 1941¹³. La comunicación por correspondencia entre Mies y Howard Myers, editor de la revista, revela que el encargo se aceptó el 6 de febrero de 1943¹⁴. Ese día, Mies recibe un telegrama de Myers donde le pide presentar el proyecto de una iglesia en vista de un número especial que *Forum* contaba con publicar en mayo sobre algunos proyectos de edificios de post-guerra. La fecha límite para la entrega de los dibujos en la oficina de *Forum* fue

12. Este dato fue abordado en 1996 por Joseph Fujikawa y Kevin Harrington en una serie de entrevistas para el Centro Canadiense de Arquitectura, "Mies and His American Colleagues Oral History Project" (tira 7, cara 2)

13. Franz Schulze, "Museum for a Small City, MvdR Archive, p. 68. En su monografía sobre el arquitecto, Cohen repite el error de Schulze, el desplazamiento de un año, y atribuye también el encargo a *Architectural Record* y no a *Architectural Forum* (Mies van der Rohe, p. 83)

14. "Architectural Forum, 1940-1955", dossier de correspondencia, Ludwig Mies van der Rohe Papers, Library of Congress. Toda la comunicación por correspondencia con objetivo del encargo se encuentra en ese dossier.

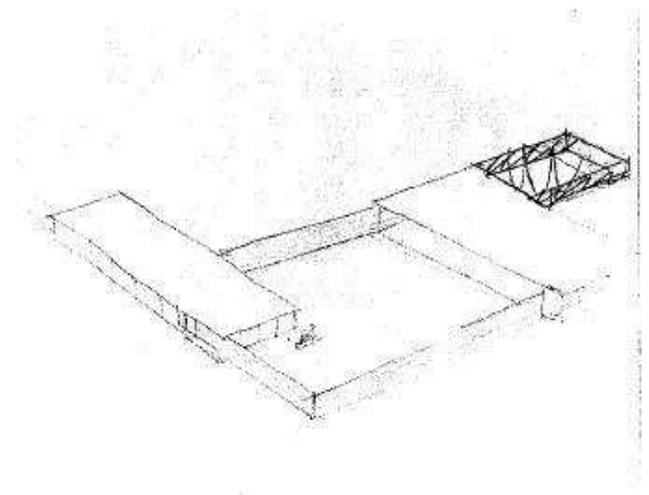


Fig. 5: George Edson Danforth, *Vista de pájaro para un museo con dos pabellones*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 21,5 x 26,5 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

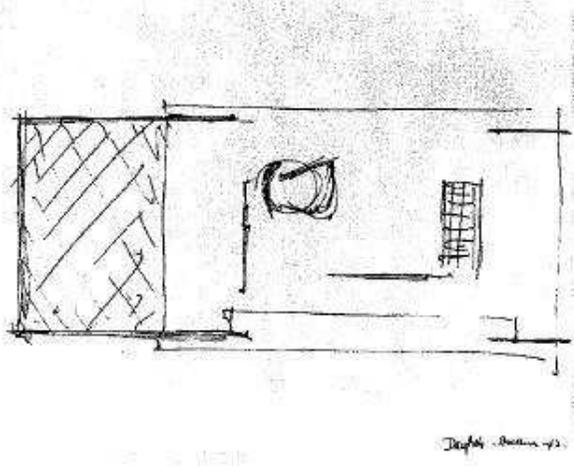


Fig. 6: George Edson Danforth, *Boceto de una planta para un museo*, fechado en 1942. Pluma y tinta negra sobre papel vitela, 15 x 21 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

fijada en el 26 de marzo de 1943. Mies responde por telegrama que estaría dispuesto a presentar mejor un proyecto para un museo de arte moderno. Como se evidencia por estos datos contradictorios, muchos elementos de la génesis del “museo para una pequeña ciudad” quedan sin explicación. La fecha dada por Johnson parece indicar que hay razones para preguntarse que si el encargo suscitó la realización de un proyecto completamente nuevo, como sugiere la respuesta de Mies a *Architectural Forum*, ¿por qué proyectar un museo en lugar de una iglesia?

Texto

Si uno de los objetivos de este estudio es analizar el pre-texto (la evolución) de los dibujos publicados, debemos examinar primero el texto “final” para entender mejor la relación entre su génesis y la tesis del estudiante. En las páginas de la revista *Architectural Forum*, el museo está representado por una perspectiva, una planta con leyenda y dos collages (fig.1) Un breve texto y una explicación de la planta exponen la tesis del proyecto:

El primer desafío consiste en definir el museo como un lugar dedicado al disfrute del arte, no a su reclusión. En este proyecto, la barrera entre las obras de arte y la sociedad queda difuminada por un acceso ajardinado destinado a la exhibición de esculturas. Las esculturas interiores disfrutaban de la misma libertad espacial, porque la planta abierta permite que se vean contra el fondo de las colinas circundantes. El espacio arquitectónico así logrado se convierte en un espacio más definidor que delimitador...¹⁵

A continuación se indican los materiales, el proceso constructivo y otros detalles del proyecto.

La perspectiva representa un pabellón de poca altura, de vidrio, en un entorno montañoso. Un largo paseo conduce al podio sobre el que reposa el museo; en primer plano, podemos ver una figura tumbada, un método utilizado por

15. Mies van der Rohe, “Museo”, *Architectural Forum*, vol. 78, nº5 (mayo de 1943), p. 84.

Mies para simbolizar la presencia del arte e ilustrar la escala. El edificio, una caja de vidrio enmarcada en acero, está compuesto por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado de cubierta. Las aberturas realizadas para los dos patios interiores perforan la cubierta y un par de vigas vistas soportan la parte de la cubierta que se encuentra encima del auditorio, el cual, como indica la planta, no dispone de ningún pilar. La cubierta se prolonga por fuera del muro exterior para albergar las oficinas y el almacén en la zona situada entre el museo y el patio exterior. La estructura está constituida por una modulación de 7 por 13, con 3 módulos extra para el patio. El texto identifica el auditorio y los patios interiores, la parte inferior retranqueada destinada a conversaciones informales, la sección de imprenta y el espacio de exposición bajo un entresuelo, además de las secciones reservadas a la administración y el almacenaje. Una lámina de agua ocupa una esquina del extremo del podio.

Sólo queda por describir los dos célebres collages que nos muestran la manera en que las obras de arte podían estar expuestas. El texto pone el acento en las ventajas de la planta libre: "una obra como el Guernica de Picasso es difícil de exponer en la galería de un museo convencional. Aquí puede mostrarse de la manera más favorable y convertirse en un elemento situado en el espacio, visto como un fondo cambiante"¹⁶. Los collages describen esta evolución con respecto a las técnicas de exposición tradicionales: muros abiertos y flanqueados por *El Torso de la joven* y *La Acción Encadenada* de Aristide Maillol, la pintura *Bunte Mahlzeit* de Paul Klee parece flotar en el espacio; el *Guernica* de Picasso casi se convierte en una pared divisoria, con un primer plano de *la Noche* y al fondo el *Monumento a Cézanne* de Maillol.

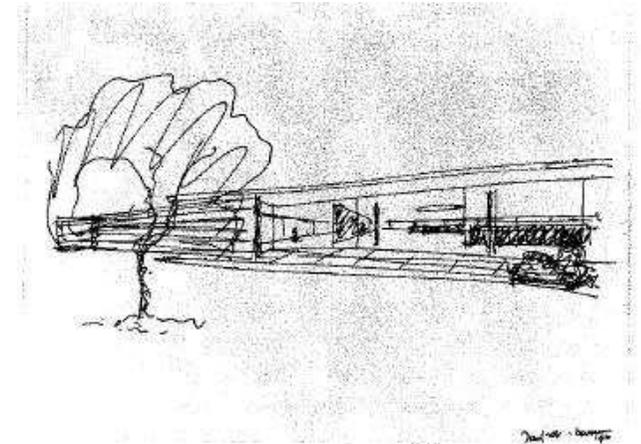


Fig. 7: George Edson Danforth, *Boceto de una perspectiva para un museo*, fechado en 1942. Pluma y tinta negra sobre papel vitela, 15 x 21 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura. Montreal.

16. *Ibíd.*

Análisis del dossier de génesis

La relación entre el proyecto de la tesis y este de la revista es bastante compleja. El análisis del dossier de génesis, de hecho, plantea varias cuestiones. Como sabemos que Danforth es un excelente dibujante “a la manera de Mies”, una de las cuestiones que surgen es la paternidad del proyecto. Se plantea la pregunta siguiente: “¿Qué es lo que define a un diseño de Mies van der Rohe?” Arthur Drexler se pregunta por ello en la introducción que hace de sus cuatro primeros volúmenes de una serie de veinte, reproduciendo la totalidad de los archivos gráficos de Mies van der Rohe – aproximadamente unos 20.000 documentos¹⁷. Acerca de los diseños alemanes de Mies, Drexler manifiesta la gran diversidad existente entre los documentos producidos, desde el “esbozo” hasta los magistrales dibujos de presentación, en los que “parece dejar al concepto arquitectónico hablar por sí solo”¹⁸. Destaca la predilección de Mies por la creación de una o dos imágenes principales que exponen la idea principal del proyecto. Franz Schulze caracteriza de esta forma los diseños:

Aquellos dibujos que podemos certificar que sí los había dibujado él eran normalmente los de estudio, destinados a que una idea se explicase por sí misma o a aclarársela a sus compañeros y, en raras ocasiones, a exponérsela a un cliente o a un público independiente...Seguramente, todos sus diseños americanos, desde la idea más esquemática hasta los planos constructivos más detallados realizados por algún delineante del estudio de Mies, eran planos de ejecución¹⁹.

17. Drexler, *MvdR Archive*, vol. 1, p. XIII. La serie sobre Mies van der Rohe es uno de los numerosos trabajos de publicación de archivos de Garland, entre los cuales encontramos los archivos de Le Corbusier en 32 volúmenes (1984) y los archivos de Louis I. Kahn en siete volúmenes (1987). Ese registro exhaustivo de archivos de arquitectos ha hecho más accesible su obra y abre el camino a la realización de estudios como este.

18. Drexler, *MvdR Archive*, vol. 1, p. XIV.

19. Schulze, “Introduction to the American Work”, vol. 7, p. XVII.

Drexler y Schulze señalan que los bocetos de Mies son una prueba de su búsqueda obsesiva hacia la solución que, según las palabras utilizadas por Drexler, "irreductible y satisfactoria".

Mientras que Drexler y Schulze proponen definiciones más bien ambiguas de las características físicas que ha de tener un boceto de Mies, Phyllis Lambert escribe que el trazo es "rápido y seguro. Los dibujos son una expresión del pensamiento²⁰". Ella señala también su naturaleza estructural: "Esos estudios explican cómo las diferentes partes de un edificio se relacionan entre sí...Esas son las búsquedas que se basan en el "cómo". Cómo construir un edificio, cómo será una vez terminado, como los espacios se relacionarán, cómo serán definidos²¹." Este punto de vista se corresponde con los recuerdos de Danforth acerca de la forma en que Mies habría animado a sus estudiantes a visualizar los problemas de diseño:

Ni siquiera al principio, Mies no nos dejó nunca diseñar ni concebir un edificio sin que nos preguntáramos cómo pensábamos construirlo. Incluso a veces interrumpía el estudio del diseño del espacio y trabajaba con los detalles, diseñando el detalle constructivo de una cubierta plana para una vivienda sencilla. Nosotros examinábamos los aspectos técnicos de la construcción y le pedíamos ayuda cuando no nos veíamos capacitados, de manera que siempre fuéramos conscientes de que había algo más allá de las líneas que trazábamos sobre el papel o de la pequeña maqueta que nos habíamos hecho²².

La mayor parte de los bocetos del CCA son realizados a lápiz (mina de plomo/grafito), excepto unos realizados a pluma (tinta), y son en su mayoría realizados en hojas de vitela de 6 pulgadas por 8 (15 cm x 23) incluidas en cuadernos "Apex" que Mies había comenzado a utilizar en su estudio de Chicago²³.

.....
20. Phyllis Lambert, "Notes on Mies and His Drawings", *Mies van der Rohe Drawing from the Collection of A. James Speyer*, New York, Max Protetch Gallery, 1985, n.p.

21. *Ibíd.*

22. Saliga, 1986, p. 26-27.

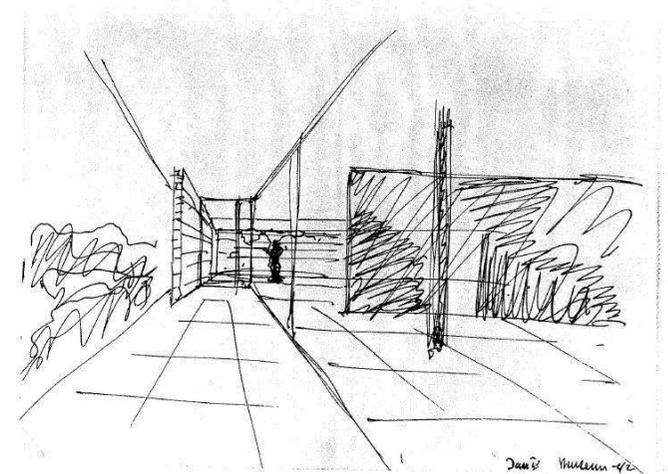


Fig. 8: George Edson Danforth, *Boceto de una perspectiva para un museo mostrando el exterior y el interior en dirección al patio lateral*, fechado en 1942. Pluma y tinta negra sobre papel vitela, 15 x 21 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

A menudo estos pequeños estudios representaban un primer chorro de ideas; recorriéndolos podemos seguir la evolución del proceso de ideación. Además, a menudo tienen también la claridad y la fuerza de los bocetos de presentación (finales), como por ejemplo los dos esbozos reproducidos por Johnson en su trabajo (fig.27). Schulze, Lambert y Danforth reconocen a esas páginas las cualidades de un “dibujo de ejecución”, lo que confirma la actitud de Mies hacia ellas. Por norma general, Mies no conservaba ninguno de sus bocetos; antiguos empleados recuerdan las pilas de esbozos que finalmente terminaban en la papelera. Muchos de los dibujos acabaron no formando parte de los archivos de Mies y sobrevivieron gracias a los delineantes, conscientes del valor histórico de esas piezas.

Ciertos bocetos de la colección del CCA fueron realizados en hojas grandes de papel de calco. Generalmente realizados hacia el final de la etapa de ideación, estos dibujos a gran escala representaban normalmente un plano de la planta baja de la cual se trazaban los alzados (fig.25). Como veremos más adelante, el medio cambiará hacia el final del proyecto: así como el lápiz Conté servirá a menudo para los alzados, los planos definitivos y para ciertos proyectos preliminares llevados hasta un nivel de desarrollo más avanzado. Recordando los primeros bocetos de la casa Tugendhat (1929), Drexler escribe, para describir la técnica utilizada, que el trazo es “estirado utilizando el extremo más largo del carboncillo”²⁴.

Los dos primeros grupos de bocetos conservados en la colección del CCA contienen, además de los dibujos de Mies, un número considerable de dibujos de George Danforth, quien, como hemos dicho antes, había adoptado el estilo fluido de su maestro, lo que hace que sea más difícil establecer la paternidad de los documentos. Por resumir las características de un boceto de Mies, podemos decir

.....
 23. El formato de esas hojas se corresponde con el de los dibujos que Mies realizó en Alemania y que, como indica Drexler, se realizaron también sobre “papel barato proveniente de cuadernos de 5 pulgadas por 7 (13 cm x 18)”.

24. Drexler, *MvdR Archive*, vol. 1, p. XIV.

que refleja una seguridad distintiva en la mano, sin vacilación en el trazo; la idea es exprimida en pocos trazos. Por el contrario, los esbozos de Danforth, aunque fuertemente inspirados en los de Mies, son más moderados y prestando atención en los detalles. Los bocetos hechos a pluma (tinta) son también probablemente de Danforth, salvo algunas excepciones. Mies se manifiesta de dos formas en este proyecto: encontramos bocetos realizados únicamente por él; otros, realizados por Danforth, llevan sus anotaciones que pueden limitarse a añadir un árbol o a escribir una "X" para indicar que rechaza una solución o una orientación en particular. Mientras que la mayoría de los dibujos que provienen del grupo de los trabajos de los estudiantes son de Danforth, incluyendo también un cierto número de estudios realizados por Mies para dilucidar o comentar algún aspecto de la tesis. Cabe señalar que ninguno de los tres grupos del CCA es "puro"; es necesario, para llegar a reconstruir una secuencia de dibujos sobre un elemento en particular, reunir los documentos de todos los grupos y de la colección del MoMA.

En el tercer grupo de dibujos del CCA, encontramos también un cierto número de copias o de calcos realizados por Danforth a partir de los documentos realizados por Mies; los "originales" se encuentran comprendidos en las otras colecciones de documentos. Sin embargo, estos calcos pueden suponer algunas dificultades en su interpretación; de hecho, puede ser que fuera a Danforth y a sus dibujos a los que hacía referencia Drexler cuando escribía: "al menos uno de los delineantes que trabajó para él realizó imitaciones honestas que fueron reunidas en un cuaderno de croquis con algunos bocetos que son de la mano de Mies"²⁵. Al mismo tiempo, esas copias nos proporcionan pistas. Mientras que para Drexler la imitación es una actividad dudosa, yo creo que la copia es un aspecto importante del proceso de aprendizaje, que resalta la transferencia de conocimientos inherente a la relación profesor – estudiante. Además, aunque sea difícil de determinar con exactitud el autor de los dibujos, la sola presencia de una "copia" permite deducir la implicación de Mies en algún momento particular del proceso de ideación. Esas "copias" nos dan pistas acerca de la paternidad de una idea ya

.....
25. *Ibíd.*, p. XIII.

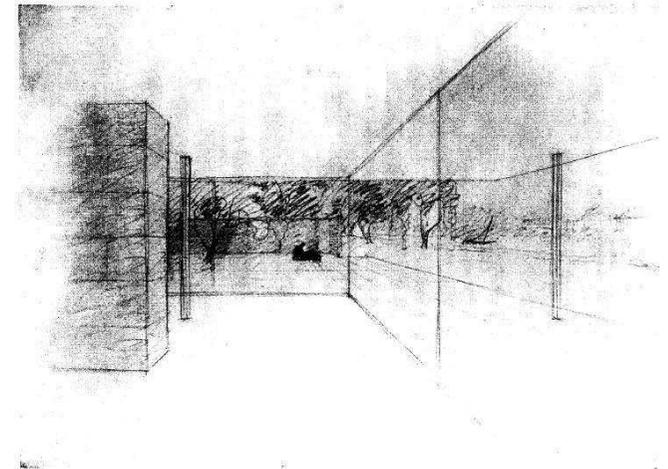


Fig. 9: Ludwig Mies van der Rohe, *Perspectiva de la casa Hubbe mostrando el interior hacia uno de los patios interiores*, 1935. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre cartulina. The Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York. Regalo del arquitecto.

que nos reenvían al “original”.

No podemos llevar a cabo el examen del dossier de génesis sin considerar otras cuestiones relevantes para la naturaleza de un proyecto como este, que se sostiene sobre todo por los bocetos. Hemos visto que la cronología es un tema problemático, en especial cuando llega el momento de clasificar las diferentes etapas del pre-texto (ante proyecto). De hecho, sólo un grupo de dibujos se encuentra fechado²⁶. Por otro lado, disponemos de algunos testimonios registrados. Las memorias de Danforth nos informan acerca de los momentos que reflejan el proceso de ideación y proporcionan una base cronológica para la evolución del proyecto, pero en el mejor de los casos, esos testimonios son subjetivos y su valor histórico debe ponerse constantemente en duda²⁷.

Presentación de los bocetos

Teniendo en cuenta la cantidad de documentos y de la complejidad del proyecto, puede ser útil poner los bocetos en una tabla de desarrollo con la finalidad de ordenar las etapas de interacción entre los dos autores. El tamaño del dossier de génesis justifica la utilización de la que Pierre-Marc de Biasi diseñó bajo el nombre de análisis “macrogenético²⁸”. Una tabla (ver tabla del “dossier de génesis”),

26. Mies raramente fechaba sus bocetos y además era extraño que firmara sus dibujos más importantes. *Ibíd.*, p. XVI.

27. Ver Saliga, 1986; Kevin Harrington, “Entrevista con Danforth”, CCA, 1996. En 1994, tuve la oportunidad de discutir con Danforth la relación de su tesis con el “museo para una pequeña ciudad”; en agosto de 1997, participé en una entrevista que realizó Phyllis Lambert con Danforth en relación con sus investigaciones para la exposición Mies en América (Entrevista Lambert-McAtee; transcripción conservada en la colección de dibujos e impresiones del CCA). Es en el marco de esa entrevista donde Danforth presentó los dibujos de su tesis.

28. Pierre-Marc de Biasi, “What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation” *Drafts Yale French Studies*, nº89, 1996, p. 27.

que se inspira más o menos de una forma libre en la de “Tipología del dossier de la génesis” de Biasi, clasificando los documentos según diferentes etapas, especialmente la precomposición, la composición, la prepublicación y la publicación²⁹. La tabla está realizada también de cara a documentar los momentos de intervención y cualquier estudio contemporáneo relevante.

Los dibujos realizados por Danforth durante sus estudios de primer ciclo fueron, desde nuestro punto de vista, parte de la etapa preliminar, al igual que sus copias de los bocetos de Mies. Según el modelo de Biasi, los primeros dibujos y notas de estudio de Danforth para su tesis sobre el museo pertenecen a la etapa de precomposición. La composición contiene los dibujos realizados tras establecer el programa arquitectónico, a partir del cual la composición y la concepción de cada elemento se llevaron a cabo. En nuestro estudio, el texto final debe ser necesariamente el proyecto hecho para *Architectural Forum*; pero abordaremos también las cuestiones que surjan de este estudio, teniendo en cuenta desde el principio la presencia de dos objetivos diferentes, el de la tesis y el de la revista.

Una evolución cronológica nos permite también seguir el papel jugado por Mies en la tesis del estudiante. En la fase inicial del proyecto, antes de que la forma general de la envolvente del edificio hubiera sido concebida, Mies permanece en segundo plano, sin embargo, comienza a involucrarse cada vez más durante las fases intermedias. Tras una intervención decisiva, encontramos cada vez más escritos de su puño y letra y, en consecuencia, de su dirección, y es en ese momento cuando los calcos de Danforth se multiplican. Durante la fase final, la relación estudiante-profesor se equilibra y Danforth juega a partir de ese momento un papel mucho más activo en su proyecto.

Inicio de la tesis*

Danforth comienza a trabajar en su proyecto del museo en la primavera de 1940. Se fija tres objetivos: elaborar un programa claro y racional;

.....
29. *Ibíd.*, p. 34-35.

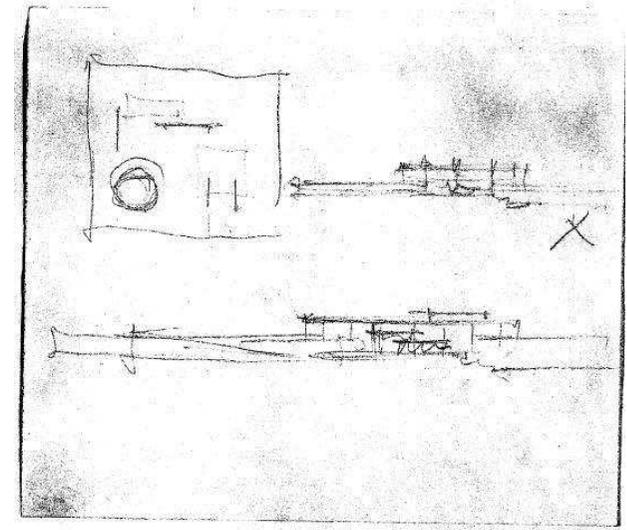


Fig. 10: Ludwig Mies van der Rohe con anotaciones de George Edson Danforth, *Boceto de una planta del pabellón de Bruselas*, 1934. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,1 x 21,5 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

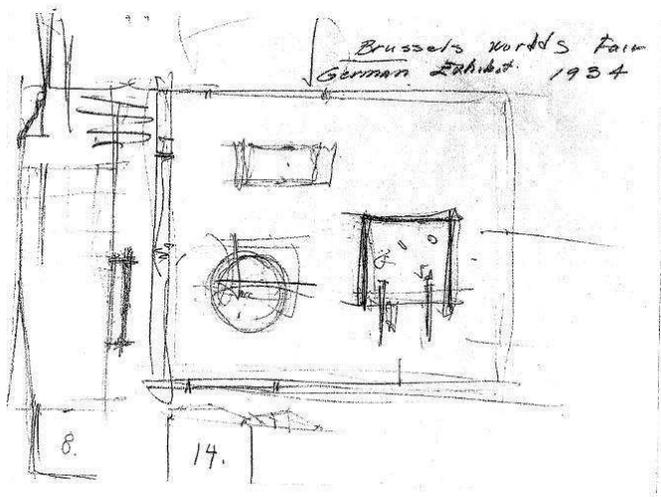


Fig. 11: George Edson Danforth con anotaciones de Ludwig Mies van der Rohe, Boceto de una planta del pabellón de Bruselas, 1934, y bocetos de alzados para un museo. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15 x 17,7cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

estudiar la relación existente entre las obras de arte; investigar sobre el programa de los espacios expositivos y sobre las innovaciones más recientes en ese ámbito. Algunos de los estudios preliminares que realiza aparecen en lo que Biasi define como el inicio de la etapa de precomposición, que contiene los esbozos iniciales, las notas del planeamiento y las premaquetas³⁰. Danforth inicia al menos seis propuestas diferentes, aunque ninguna será desarrollada más allá de los croquis de la planta y de alguna perspectiva. Sin embargo, estos bocetos nos revelan los principios básicos del proyecto, y a su manera, constituyen la base sobre la que se elaborará el “museo para una pequeña ciudad” de Mies. Vienen a corroborar el punto de vista de Daniel Ferrer según el cual “cada fragmento de borrador se proyecta con vistas a la fase final del proyecto – o más bien a la finalización del texto definitivo”³¹.

Teniendo en cuenta la intensidad del programa de enseñanza de Mies y de su carácter revolucionario para la época – recordemos que los estudiantes se habían pasado de un curso convencional de tipo Beaux-arts al de la Bauhaus – no hace falta decir que la obra del arquitecto ocupaba una posición protagonista en los trabajos de los estudiantes. Incluso es posible reconocer, en ciertos calcos realizados por Danforth (fig.2), la planta del Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Barcelona (1929). De todas las obras alemanas de Mies, ese pabellón fue posiblemente el más reconocido por sus alumnos americanos y, aunque no se trataba realmente de un museo, no es de sorpresa que su planta revolucionario constituyera un modelo atractivo para ellos.

La planta de Danforth (fig.3) representa un edificio de forma irregular, flanqueado por dos patios abiertos y uno cerrado. Como en el pabellón de Barcelona, los muros que delimitan los patios se prolongan bajo la cubierta plana, convirtiéndose en elementos del espacio interior. La intención de Danforth seguramente era conseguir la misma fluidez espacial que en el pabellón alemán. El patio cerrado se inspira directamente en este último, pero el segundo patio abierto

30. *Ibíd.*

31. D. Ferrer, “Clementi’s Cap”, p. 227.

evoca los proyectos de las casas patio de los años 1930 de Mies, que éste había propuesto como ejercicio para sus alumnos de primer ciclo en la escuela de Chicago³².

Aunque yo he elegido como punto de partida las investigaciones de Danforth, la copia que hizo del pabellón de Barcelona es, sin embargo, difícil de situar con certeza en la secuencia exacta de proyectos preliminares que diseñó; es probable que los hubiera desarrollado simultáneamente. También realizó una serie de bocetos menos complejos para uno o dos pabellones de baja altura, cruzados por los muros exteriores de grandes patios (fig. 4 y 5). En una de sus variantes, un largo muro atraviesa el extenso patio y los pabellones, conectando estos últimos y presentando los espacios interiores. Una escultura tumbada (que podemos ver en la fig. 5) y los árboles en el patio dirigen la mirada hacia las vistas posteriores al cerramiento de vidrio.

Después de haber definido la relación entre el edificio y el patio, Danforth estudió el espacio interior cuyos únicos elementos eran, además de los muros de los patios que penetraban en el pabellón, dos muros autoportantes, únicas referencias a la función del espacio de exposición. Una vista axonométrica

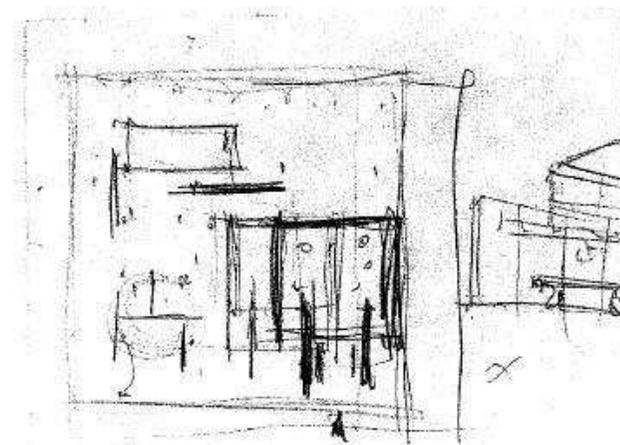


Fig. 12: George Edson Danforth con anotaciones de Ludwig Mies van der Rohe, *Boceto de una planta y una perspectiva interior para un museo*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15 x 21,1 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

32. El primer proyecto propuesto por Mies en sus clases fue la casa patio – una casa con una única planta con uno o varios patios exteriores cerrados por muros. El estudio de esta casa patio permitía abordar todas las realidades prácticas de planeamiento y construcción e incluía todas las cuestiones arquitectónicas con las que el estudiante tendría que enfrentarse. Mies se servía de este ejercicio para enseñar a sus alumnos a jugar con el espacio; se trataba probablemente de un concepto difícil de abordar para los estudiantes que habían asimilado el método del *Beaux-arts* (método de Durand) para el estudio de los espacios, mediante el cual se apoyaban sobre la elaboración de un recorrido claro y simétrico a partir de un programa bien definido. Mies animaba a sus alumnos a realizar la mayor cantidad de planos posibles para un espacio dado, generalmente constituido por cuatro muros con o sin patio; a medida que el alumno progresaba, uno o más patios eran añadidos a la composición. En esos diseños de primer año, el principal problema era el desarrollo de un núcleo de servicio, dentro de 4 pilares dispuestos de forma regular. La mayor parte de los dibujos de primer ciclo de Danforth son dirigidos al estudio de la casa patio. Esos bocetos (1938-1940) están conservados en el CCA.

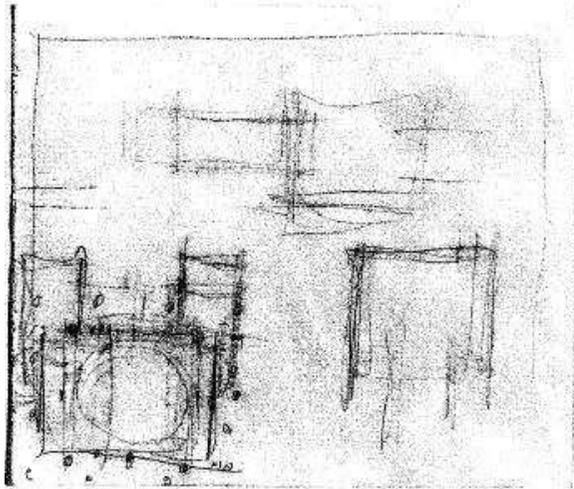


Fig. 13: George Edson Danforth, *Boceto de una planta para un museo mostrando el nivel del entresuelo*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,1 x 17,7 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

muestra la entrada al complejo, el largo camino de entrada al patio, así como dos esculturas tumbadas.

Aunque la mayoría de bocetos realizados en esta etapa del proyecto son de Danforth, algunos de ellos son de Mies; con frecuencia sólo se trataba de un esbozo de alguna vista perspectiva para visualizar el proyecto del estudiante, lo que se corresponde con los recuerdos de Danforth sobre que Mies se limitaba, en ese momento, a hacer observaciones ocasionales y a debatir acerca de los bocetos³³. Mientras seguía trabajando en su museo, Danforth realizó, en otro taller de proyectos con Walter Peterhans³⁴, investigaciones sobre la organización de los muros y las obras de arte. A petición de Mies, Peterhans preparó un curso de dibujo para “entrenar la vista y desarrollar el sentido de la ideación y para aprender a apreciar la belleza de las proporciones, los colores, las texturas y los espacios”³⁵. Esos ejercicios estaban destinados a infundir en los estudiantes un sentido de la unidad estética, de las proporciones y del equilibrio. A pesar de que los estudios que Danforth había realizado para su tesis eran mucho menos abstractos que los ejercicios de entrenamiento visual, su finalidad era la misma: disponer un conjunto de elementos en el interior de un espacio arquitectónico. Realiza a pluma (a tinta)

33. “Él los revisaba probablemente de vez en cuando...cuando entraba en la clase, y hubo muchos otros que no revisó...” (Entrevista Lambert-McAtee, p.15).

34. Entrevista con Harrington, 1996. Walter Peterhans comenzó a enseñar en la Bauhaus en 1929 bajo la dirección de Hannes Meyer. Continuó enseñando hasta 1933, año del cierre de la escuela. Ver Dennis Domer, “Walter Peterhans and Visual Training at Illinois Institute of Technology”, *The Structurist*, n° 31-32, 1991-1992, p. 44-51; “Walter Peterhans and the Legacy of Visual Training”. *Reflections*, n°5, otoño de 1987, p. 18-27.

35. Walter Peterhans, “Visual Training”, realizado en *After Mies: Mies van der Rohe – Teaching and Principles*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1977, p. 35. Danforth no siguió nunca el curso de entrenamiento visual de Peterhans porque dicho curso fue incorporado en el programa en 1939; en esa época, Danforth había ya terminado la primera parte de los cursos de primer ciclo.

una serie de perspectivas, relacionando un tabique de separación con una pintura que se sostiene por sí sola y una escultura con dos pilares (fig. 29). Estos estudios están muy relacionados con proyectos anteriores de Mies como la Casa Ulrich Lange (1927-1930) y la casa Resor (1937-1942) donde el arquitecto había sugerido utilizar los murales como tabiques de separación.

El punto culmen de esta fase de exploración está representado por un grupo de seis bocetos (ver fig. 6 a 8). Los dibujos, todos realizados a pluma y a tinta negra sobre hojas Apex, donde son realizados en grupo, y todos juntos, constituyen una síntesis del estudio del espacio sobre el que Danforth había trabajado previamente. Estos son los únicos bocetos con fecha de todos los del dossier de la génesis y en ellos se puede leer la inscripción "Danforth-Museo '42"

La planta (fig.6) describe un programa bastante sencillo para un edificio de vidrio flanqueado por patios³⁶. Los elementos interiores se limitan a un espacio de exposición cerrado por muros autoportantes³⁷ sobre el que se aprecia un lucernario circular, un patio interior y dos largos muros, posiblemente murales/cuadros autoportantes (pinturas haciendo las veces de tabique). Como en las plantas anteriores, los muros del patio se prolongan bajo la cubierta, y además se encuentran cerca del cerramiento exterior, perdiendo así su valor de partición interior. El cerramiento de vidrio se retira de los muros del patio y busca los muros de ladrillo.

Según la sugerencia de Mies, Danforth sitúa el proyecto en un paisaje de montaña (fig. 8)³⁸. El lucernario es un detalle interesante que se mantendrá más allá del proceso de ideación y que servirá para elaborar un elemento más complejo.

36. El trazo se sale de la hoja en una de las esquinas, de manera que el segundo patio no se ve representado por completo. Los muros de este patio, sin embargo, rodean el edificio.

37. Entrevista Lambert-McAtee, p. 72.

38. Entrevista con Harrington, tira 3, lado 1. Danforth recuerda haber "escogido un entorno que complaciera a Mies".

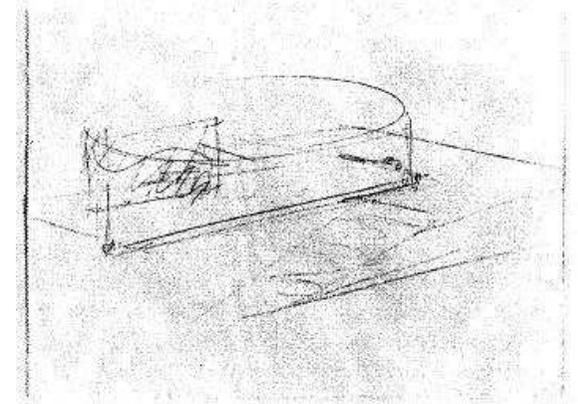


Fig. 14: George Edson Danforth, *Boceto de perspectiva para un museo mostrando el nivel del entresuelo con una escalera y una claraboya*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,1 x 21 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

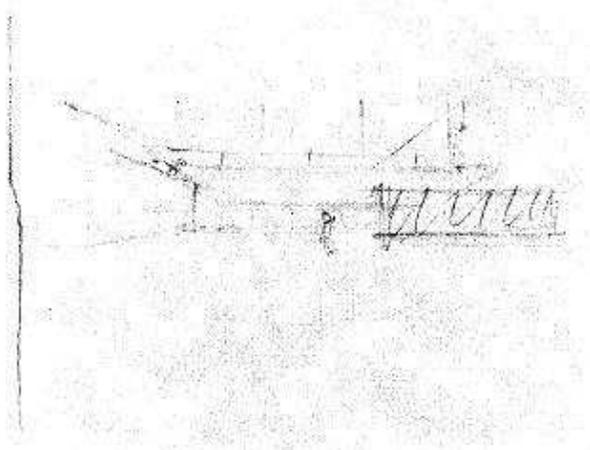


Fig. 15: George Edson Danforth o Ludwig Mies van der Rohe, *Boceto de una perspectiva interior para un museo mostrando el nivel del entresuelo*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15 x 21,1 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

Como señala Wolf Tegethoff, este tipo de abertura circular fue también un leitmotiv en la obra de Mies³⁹. Aparece brevemente en el proyecto de la casa Hubbe (1935).

Incluso si no hay semejanza entre la planta de la casa Hubbe y la de este proyecto de tesis de Danforth, es inevitable encontrar las similitudes que existen entre las perspectivas de Danforth, de la vista desde la fachada principal del museo hacia una de los patios laterales, y muchos esbozos de Mies para la casa Hubbe (fig. 9). La descripción evocadora que hace Mies de la relación entre la casa y su emplazamiento – “la parte de la casa orientada hacia el río Elbe es completamente abierta y se funde libremente con el jardín”⁴⁰ – esto se puede aplicar también a las perspectivas de Danforth, que parte de la misma intención de eliminar las barreras entre el interior y el paisaje.

La tesis debía incluir también un documento escrito. Danforth hizo investigaciones sobre la historia, la función y el programa de los museos de arte moderno y de los espacios de exposición, tomando los consejos de Mies y de Peterhans en cuanto a los proyectos que estudiar⁴¹. En un texto preliminar, expone los desarrollos históricos y teóricos del museo y presenta una tipología. Aunque el texto de su tesis muestra una voluntad de explorar el trabajo de arquitectos como Schinkel, Berlage y Le Corbusier, no hay nada en sus bocetos que nos permita deducir su inclinación por otros temas arquitectónicos que no sean del interés de Mies. Las únicas referencias iconográficas de Danforth son sobre el trabajo de Mies.

39. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, New York, The Museum of Modern Art, 1985, p. 124.

40. Mies van der Rohe, “The H. House, Magdeburg”, *Die Schildgenossen*, vol. 14, n°6, 1935, p. 514-515; traducido por Claude-Henry-Schaeffer en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: Réflexions sur l’art de bâtir* (Reflexiones sobre el arte de construir), Paris, Le Moniteur, 1997, p. 310.

41. Entrevista Lambert-McAtee, p.80, 147-148. Las notas de estudio de Danforth incluyen notas bibliográficas procedentes de las bibliotecas Burnham y Ryerson del Art Institute of Chicago.

El pabellón de Bruselas y la creación del auditorio

Si Mies se había abstenido de formar parte directamente en la ideación y no había tenido más que un papel crítico, esta dinámica cambia a partir del momento en que Danforth y él se interesan por la incorporación de un auditorio en el museo. Esta adición al programa no fue una sorpresa: Mies – y por lo tanto también Danforth – ya había investigado sobre los auditorios en 1939 en el proyecto del campus de Armour; Danforth por su parte sostuvo que siempre había tenido la intención de incluir un auditorio en su museo. Él recuerda que en el momento en que Mies y él abordaron la cuestión, Mies ya le había hablado de su proyecto de 1934 para el pabellón de Bruselas⁴². La introducción de Mies de uno de sus antiguos proyectos constituirá su primera intervención importante en el trabajo del estudiante.

Como respuesta a la convocatoria del concurso para la realización del pabellón alemán de la Exposición internacional de 1935 en Bruselas, que marcaba la construcción de un edificio con dos ejes, uno para exponer las “creaciones alemanas” y otro para “la industria alemana”, Mies había presentado una planta que reunía todas las funciones requeridas en una única gran sala (fig. 10)⁴³. El elemento principal era un patio de honor de aspecto austero: un atrio con un extremo cerrado en tres de sus lados por muros de vidrio gris oscuro. Dos muros paralelos de mármol marcan la entrada y el patio. Los muros autoportantes dividen los espacios de exposición y los patios proporcionando una iluminación puntual. La

42. Entrevista con Harrington, tira 3, lado 2.

43. Para una mejor descripción de los bocetos y la historia del proyecto, ver la descripción de los 25 bocetos en los archivos de Schulze, vol. 4, p.84; y Paul Lodewijckx. “Mies en Bélgica: Mies van der Rohe y el pabellón de Bruselas (1934)”, A +, vol. 5, 1996, p. 36-39. Sobre el pabellón de Bruselas y la política, ver Richard Pommer, “Mies van der Rohe and the political Ideology of the Modern Movement in Architecture”, en Mies van der Rohe: Critical Essays, New York, MoMA, 1989, p. 96-97; y Elaine S. Hochman, Architects of Fortune: Mies van der Rohe and the Third Reich, New York, Fromm International Publishing Corp, 1990.

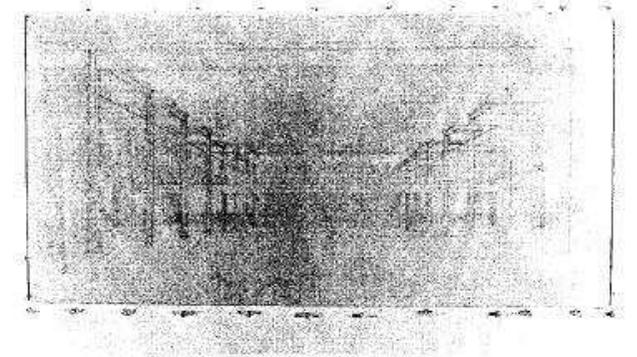


Fig. 16: Ludwig Mies van der Rohe, *Perspectiva interior de la biblioteca y el edificio administrativo, IIT.* 1944-1945. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 50,8 x 101,6 cm. The Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York. Regalo del arquitecto.

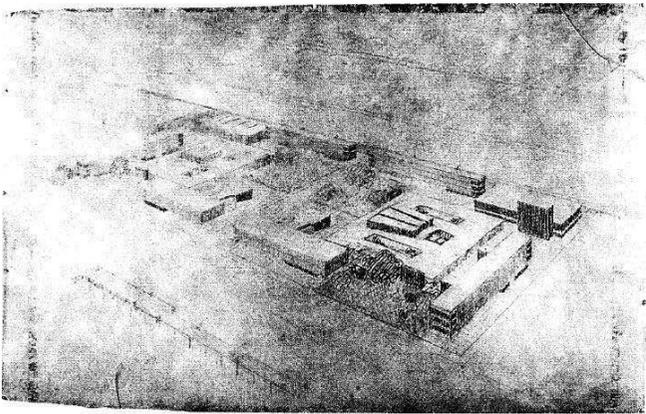


Fig. 17: Ludwig Mies van der Rohe, *Perspectiva aérea del campus, IIT, 1939*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 106,7 x 172,1 cm. The Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York. Regalo del arquitecto.

composición era básicamente horizontal: la fachada de ladrillo era de 6 metros de alto por 154 metros de largo (fig. 22). Siguiendo las instrucciones de Mies, Danforth traza una trama de pilares cuadrada de 8 vanos por lado y Mies diseñó los tres elementos principales – el patio principal, el espacio de exposición con un lucernario circular sobre éste y el patio interior – y añadió los patios de los extremos dispuestos en el exterior a lo largo de los muros de cerramiento (fig. 10).

La introducción de la planta del pabellón de Bruselas lleva al museo hacia una nueva dirección. Ciertos elementos de la composición se mantienen, mientras que otros representan el primer conjunto de desafíos emocionantes a los que volverá durante los años siguientes. Mientras que hasta ahora, mi análisis sugería un desarrollo bastante lineal, a partir de este punto, se hará más difícil seguir la evolución de la ideación. Con más frecuencia que antes nos encontramos con esbozos que parecen ir en diferentes direcciones al mismo tiempo, y en cierto sentido, el proyecto parece dividirse en muchas partes, cada una con su propio desarrollo. Esto confirma lo que nosotros conocíamos acerca del proceso de ideación de Mies; Schulze escribe: "Sabemos que Mies trabaja con muchas ideas a la vez en un mismo proyecto, volviendo de vez en cuando a conceptos desechados anteriormente y abandonándolos al mismo tiempo por segunda vez"⁴⁴.

Parece también que con la referencia del pabellón de Bruselas, Mies ha adquirido un papel más activo en la ideación, como se demuestra con varios estudios de su puño y letra. La hipótesis de que estos bocetos están hechos por Mies, y como consecuencia resumen sus ideas, está confirmada por la presencia de una gran cantidad de "copias" realizadas por Danforth, lo que sugiere la existencia de un original.

Surgen varias cuestiones en cuanto al desarrollo de los elementos interiores, especialmente del auditorio y del espacio de exposición, que más tarde se convirtió en el entresuelo. El papel del pabellón de Bruselas en la etapa siguiente de desarrollo del museo es complejo. Pese a que Danforth había redibujado muchas veces la planta de Mies en varios contextos diferentes, no podemos sin embargo

44. Schulze, "Introduction to the American Work", vol. 7, p. XVII.

deducir que tuviese la intención de incluirla por completo en la composición de su proyecto. Para trabajar el desarrollo del auditorio y del espacio de exposición, hizo una analogía visual entre los elementos del museo y los del pabellón de Bruselas. Este último se convierte en un modelo para la organización de los elementos interiores del museo. De vez en cuando, aparece una planta en la esquina de las hojas de bocetos del museo, como punto de referencia. Este tipo de estudio puntual es utilizado para desarrollar ciertas ideas; una vez alcanzada la solución para un elemento dado, este es integrado o reintegrado en la composición. No es de extraño encontrar bocetos describiendo un elemento en particular en un estadio de desarrollo más avanzado mientras que la envolvente misma del museo se encuentra aún en un estadio claramente menos desarrollado.

A la luz de estos dibujos, un paralelismo puede ser rápidamente establecido entre el patio de honor del pabellón de Bruselas y el auditorio del museo. El patio de honor sirve de modelo para el auditorio, ya que en los dos casos había que eliminar los pilares. Es cierto que los problemas estructurales planteados por el auditorio eran mucho más importantes que los del patio, donde simplemente con abrir la cubierta se pueden eliminar los pilares de apoyo. Debía por tanto encontrar una solución para soportar el peso del trozo de cubierta del espacio sin pilares. Danforth recuerda que "rápidamente pensaron en una viga de celosía...se sitúa una viga por encima del espacio donde se extrajo el pilar. Se define un espacio y el sistema lo rodea"⁴⁵. Recuerda que rechazaron la idea de poner la viga bajo la cubierta, ya que habría sido necesario también aumentar la altura de la envolvente con el objetivo de despejar (aumentar) el espacio libre de debajo⁴⁶. La estrecha relación entre los dos proyectos se confirma con un esbozo, que, aunque representa al museo, incluye también la planta del pabellón de Bruselas (fig. 11).

Aunque las dos vigas se proyectan de una forma bastante discreta en el museo y aunque solo reemplazan a los pilares eliminados en el auditorio, de alguna manera, presagian la espectacular estructura de vigas en celosía utilizadas

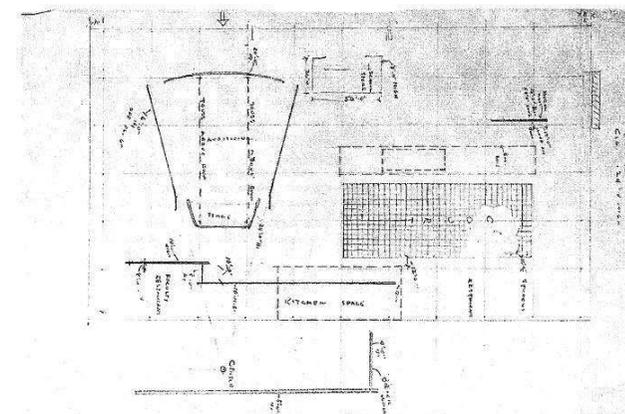


Fig. 18: George Edson Danforth, *Planta para la Asociación Estudiantil, IIT*. Lápiz rojo y lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 32,8 x 21,5 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

45. Entrevista con Harrington, tira 3, lado 2, y tira 5, lado 1.

46. Entrevista con Harrington, tira 8, lado 1.

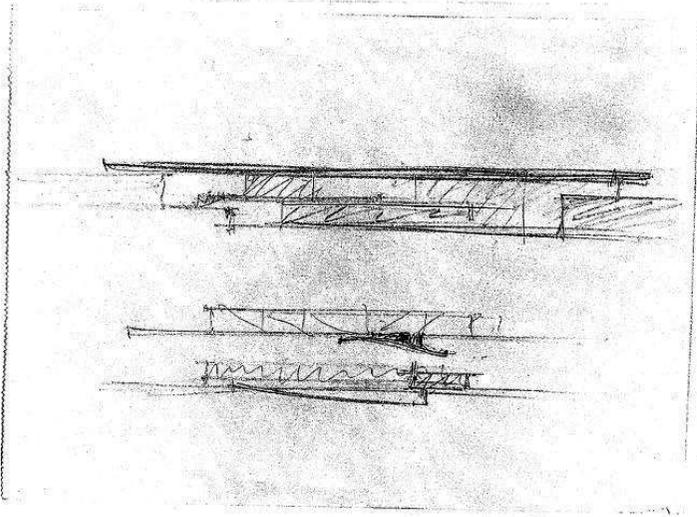


Fig. 19: Ludwig Mies van der Rohe, *Bocetos de secciones para un museo mostrando el techo suspendido*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,2 x 21,3 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

en el Crown Hall, la escuela de arquitectura, urbanismo y diseño del IIT (1950-1956). Pero antes de disponer la planta libre en ese proyecto, Mies ya había desarrollado dicha idea en varios de sus proyectos anteriores: la sala de conciertos (1940-1942), el restaurante drive-in Cantor (1945-1950) y un teatro (1947). Si el museo había dado lugar realmente a la primera concepción de la estructura (viga) vista – lo que se convertirá a continuación en una referencia icónica dentro del vocabulario arquitectónico de Mies – uno esperaría encontrar en el dossier de génesis una serie de documentos en vistas a resolver el problema de la disposición de pilares en el auditorio y de la disposición del espacio en el museo. Sin embargo, ningún esbozo de esos elementos aparece; los dibujos que representan la forma del auditorio aparecen mucho más tarde a lo largo del desarrollo del proyecto. Teniendo en cuenta la importancia de la estructura de celosía en la obra de Mies, se hace difícil dar credibilidad a los recuerdos de Danforth, que atribuyen el origen de este elemento al proyecto del museo. El gran problema de tener un espacio importante sin pilares debía haber sido resuelto en otro sitio. Con la ausencia de dichos bocetos en nuestro dossier, no tenemos más remedio que estudiar otro proyecto sobre la mesa de dibujo de Mies.

La Asociación Estudiantil

Uno de los primeros bocetos de Mies para el campus del IIT nos proporciona un indicio de creación de la estructura. En esos proyectos preliminares, Mies había desarrollado dos formas para el auditorio: la primera, expresado como una unidad discretamente conectada a otro edificio pero independientes uno de otro; la segunda, integrado dentro de la planta de un edificio. Estas dos maneras de representar el auditorio se presentan en una perspectiva aérea del campus realizada al principio del proceso de ideación (fig. 17). Ese boceto parece sugerir que la estructura se origina antes que el proyecto del museo, ya que una viga de celosía es añadida a la cubierta del auditorio del edificio de la Asociación

Estudiantil⁴⁷. Sin embargo, la planta de este proyecto preliminar no presenta más detalles acerca de esta incorporación⁴⁸.

Si volvemos a los bocetos de estudiante de Danforth, encontramos indicios de la génesis de la viga de cubierta (fig. 18). Una planta para un edificio sin identificar describe una modulación de 6 vanos por 10 conteniendo el auditorio, un patio interior, restaurantes para los profesores y los estudiantes e instalaciones relacionadas con una asociación estudiantil. Algunas anotaciones indican que una viga soportando el espacio sin pilares sería dispuesta sobre la cubierta y las medidas previstas precisan la altura de los muros autoportantes alrededor del perímetro del auditorio, dos elementos que podemos encontrar en el museo.

Sabemos que además de redibujar los bocetos de ideación de Mies, Danforth también ha copiado los planos de ejecución. El hecho de encontrar la planta de un edificio sin identificar en un dossier de dibujos de estudiante que contiene casi 150 hojas⁴⁹, incluyendo un número significativo de copias de bocetos de Mies, parece sugerir que tal vez esa sea también un calco de una de las plantas de Mies para la Asociación Estudiantil. Aunque esa planta para la Asociación Estudiantil no fuera parte de los archivos de Mies, los detalles y su parecido con otras copias de planos de ejecución nos hacen pensar que se trata de otra copia más que de un boceto de nueva creación.

El esbozo de la Asociación Estudiantil ha sido, como el pabellón de Bruselas, una referencia determinante en el proyecto del museo, sirviendo de modelo para el sistema de modulación (6 por 10), el patio interior cerrado y el propio auditorio. En consecuencia, los documentos que faltan en el dossier de bocetos del museo, especialmente el estudio de la planta del auditorio, del sistema

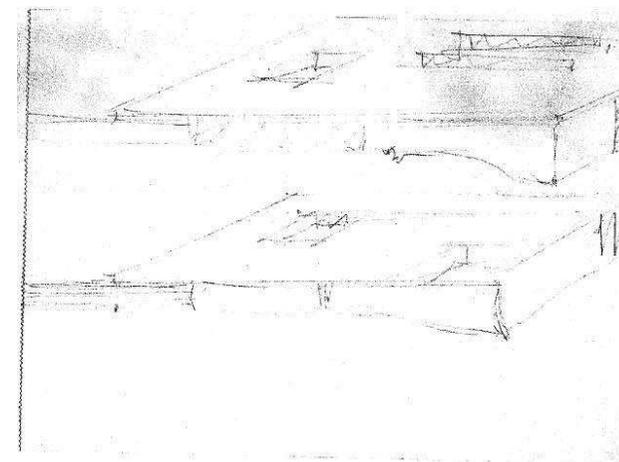


Fig. 20: Ludwig Mies van der Rohe, *Bocetos de perspectivas con vista de pájaro para un museo*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,2 x 21,3 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

47. Phyllis Lambert fue la primera en escribirlo en "Mies's Student Union", ANY, nº24, 1999, p. 52-53. Agradezco a su autora el haberme proporcionado ese dato antes de su publicación.

48. *MvdR Archive*, vol. 8, p. 104, Archive nº 4000.160.

49. Esos bocetos incluyen las copias de los bocetos conceptuales y de los de ejecución de Mies, referidos, entre otros, a la casa Tugendhat, la casa Resor y a piezas de mobiliario.

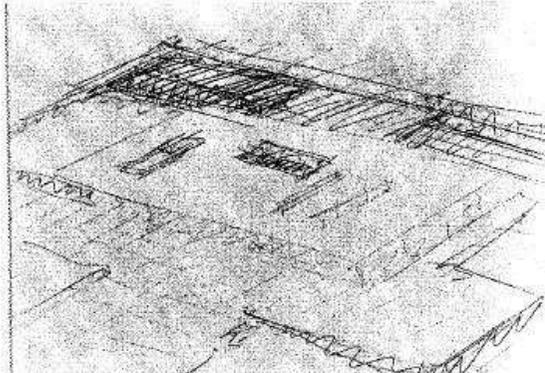


Fig. 21: Ludwig Mies van der Rohe, *Boceto de perspectiva con vista de pájaro para un museo*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,2 x 21,3 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

de modulación y de las vigas (de la estructura), no están posiblemente porque la solución era ya conocida, habiendo sido resuelta anteriormente en el proyecto de la Asociación Estudiantil. Y a pesar de que Danforth insistiera en el papel tan importante que el pabellón de Bruselas tuvo en su tesis, muchos dibujos demuestran que la Asociación Estudiantil tuvo un impacto en él igual de grande.

Como ya hemos dicho, ni el desarrollo de los elementos interiores, ni el de la envolvente del museo ni del patio adyacente tuvieron una evolución lineal. Una hoja de perspectivas realizadas por Mies del conjunto del edificio refleja su predilección por el estudio empírico (fig. 20)⁵⁰. Ese proyecto está estrechamente relacionado todavía, en su esencia, con el pabellón de Bruselas, revestido de ladrillo y provisto de grandes vidrios que revelan los extremos, los patios exteriores cerrados y las vistas sobre los pabellones vecinos. La decisión de liberar el pabellón de los muros de albañilería que definen el podio es tomada progresivamente, y aunque sea difícil de reconstruir con precisión las etapas en las que se realizó el desarrollo final del museo, el diseño compacto del "patio adyacente" descrito por Danforth en el proyecto preliminar de 1942 fue finalmente integrado a una planta más abierta, en la que el museo se situaba en el extremo del podio. Después de numerosos estudios, en particular para los alzados laterales y principal, el edificio sin embargo sigue estando libre de muros de albañilería (libre de tabiques) (fig. 21). El museo tiene una apariencia mucho más ligera, centrándose entonces en la transparencia y la apertura. Un segundo patio interior es entonces introducido en la composición.

La persistencia del detalle de la inclinación

El detalle de la inclinación de las perspectivas, que describen un terreno ligeramente inclinado, permite encontrar otra relación interesante entre el proyecto

.....
50. Existe también una copia de esta hoja.

ligeramente inclinado, permite encontrar otra relación interesante entre el proyecto preliminar de Danforth de 1942 y un proyecto anterior de Mies. Aunque Danforth diga que ellos simplemente habían elegido un fondo que le gustara a Mies, ese entorno nos es familiar. En efecto, Mies había realizado en 1934 una serie de bocetos para un proyecto conocido simplemente con el nombre de Mountain House (Casa de la Montaña), cuyo emplazamiento estaba inspirado en una de las montañas de Tyrol del Sur donde el arquitecto había estado de vacaciones (fig. 23)⁵¹. Este lugar es sin duda el que Mies evoca en el proyecto del museo⁵². Sabemos también por Danforth que Mies había redibujado el proyecto de la Mountain House para sus estudiantes de Chicago – lo que se confirma en un grupo de nueve bocetos conservados en el CCA y realizados por Mies en papel de mecanografía, a la forma convencional americana – de manera que podemos pensar que a pesar de los años transcurridos él siempre llevó esa casa en el corazón. Una serie de investigaciones de Danforth para una casa patio nos muestra que él conocía ese proyecto, y especialmente esas relaciones (fig. 24)⁵³. El hecho de que Mies hubiera estado particularmente relacionado con ese entorno se confirma por su predominio en los bocetos, tanto para el museo como para la Mountain House, de largas

51. Schulze, "Mountain House 1934", *MvdR Archive*, vol. 4, p. 116.

52. En su artículo reciente sobre los collages de Mies, Neil Levine da a entender que es el emplazamiento de la casa Resor a los pies de la Montaña Teton en Wyoming el que sirve de inspiración para el museo. Aunque estoy de acuerdo con la argumentación pictórica de Levine, ciertas similitudes en la relación entre el edificio y el emplazamiento del proyecto de la Mountain House y el museo apoyan mi punto de vista. Nos podríamos remontar aún más lejos en el tiempo, hasta el proyecto de 1910 de Mies para el Monumento a Bismarck, situado en los acantilados del Rin. Neil Levine, "The Significance of Facts: Mies's Collages Up Close and Personal". *Assemblage*, nº37, diciembre de 1998, p.82.

53. Existen algunos dibujos en los cuadernos de estudiante y en los dosieres de Danforth de una casa patio en "L" y una serie de casas patio que se inspiran directamente en la Mountain House de Mies.

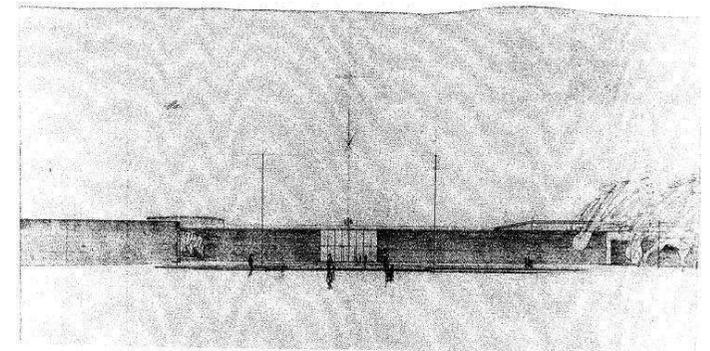


Fig. 22: Ludwig Mies van der Rohe, *Perspectiva del pabellón de Bruselas*, 1934. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 26 x 48 cm. The Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York. Regalo del arquitecto.

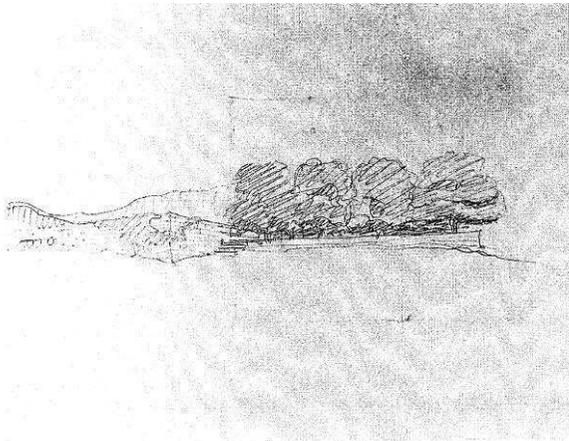


Fig. 23: Ludwig Mies van der Rohe, *Boceto de una perspectiva de la Mountain House, 1934, con un esbozo de una planta*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco de mecanografiado, 21,8 x 28,1 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

perspectivas de baja altura y de vistas aéreas resaltando la inclinación del terreno. Mies lo repite constantemente en las perspectivas realizadas al final del proyecto⁵⁴.

La génesis del entresuelo

Danforth continuó estudiando las posibilidades de la planta del pabellón de Bruselas para las salas de exposición. Retomando el lucernario circular explorado inicialmente en la planta de 1942, comienza a trabajar la organización de los muros autoportantes bajo la abertura (el lucernario) (fig. 12). En la esquina de esa hoja, hizo un croquis en perspectiva de la zona que se encontraba bajo el lucernario. Con una pequeña "X" en la página, Mies rechaza la cuadrícula de pilares (modulación), la encuentra insatisfactoria. Pero en otra hoja de esbozos, podemos ver que hay una transformación en curso: el círculo se inscribe entonces en un cuadrado (fig. 13). Un croquis en perspectiva resume claramente lo que se ha expuesto en el proyecto: un entresuelo es integrado entonces bajo el lucernario (fig. 14). En algunos bocetos, podemos ver la génesis de un elemento completamente nuevo en el museo y en el vocabulario de Mies.

Otra serie de esbozos, principalmente de Danforth, estudia la forma de sostener el entresuelo y de acceder a él (fig. 15). Muchos están centrados en la zona de debajo y alrededor del entresuelo; algo bastante extraño es que una persona figura en el conjunto para dar la escala. Una larga escalera lleva hasta un nivel intermedio, posiblemente un rellano por debajo del entresuelo, que aparece en los bocetos más antiguos; en las últimas transformaciones, es reemplazado por una elegante escalera de dos tramos. Las perspectivas muestran que el entresuelo había sido diseñado en base a un espacio más cercano, en esencia, al pabellón de Bruselas que a cualquier organización espacial diseñada hasta el momento para el museo. Los muros exteriores de vidrio están claramente compuestos de muchos

54. Ver DR1994: 0007: 081 – ese boceto a mano alzada hecho a carboncillo y a lápiz Conté por Mies retoma el estudio de la inclinación; existen también tres copias inacabadas por Danforth de este boceto (DR1994: 0007: 082; 084; 097).

paños, como el acristalamiento del pabellón de Bruselas descrito en los bocetos en perspectiva. Mies probablemente no se limitó a trazar la planta del pabellón; sin duda debió discutirlo con Danforth. El lucernario circular es abandonado poco a poco; primero colocado encima del entresuelo, para posteriormente ser eliminado completamente de la composición. Las dificultades estructurales que el entresuelo conllevaba fueron estudiadas en algunas hojas de detalle, las cuales, teniendo en cuenta el hábito de Mies de estudiar el “cómo” y el “por qué” de cada elemento, son sorprendentemente escasas en el proyecto del museo.

El techo acústico suspendido

El techo acústico suspendido – dado a conocer por Philip Johnson – aparece en el proyecto en un estado avanzado de concepción, pero, según Danforth, mientras sigue trabajando en su tesis. Antes de la introducción del techo (o cáscara) suspendida, Mies y Danforth habían estudiado el auditorio con una serie de alzados exteriores y de secciones, examinando el efecto que produciría el hundimiento progresivo del suelo del espacio reservado a los asientos, una solución que se veía favorecida por el terreno inclinado del emplazamiento (fig. 19). En esos bocetos sólo los muros autoportantes que delimitan el perímetro del auditorio son visibles a través del vidrio; en ese momento no aparece todavía ningún signo de cáscara acústica. El entresuelo a veces se presenta en los estudios o investigaciones, lo que nos permite deducir que este elemento surge con anterioridad al techo suspendido. Representado como una cáscara ligeramente curvada, suspendida por encima de un suelo escalonado, el techo puede tener su origen, como parecen indicar las ilustraciones del trabajo de Johnson, en una serie de esbozos que Mies realizó a principios de 1940 para unos sillones de plástico con forma de concha⁵⁵. Esto lo podemos considerar como otro caso de reutilización de “conceptos ya conocidos”.

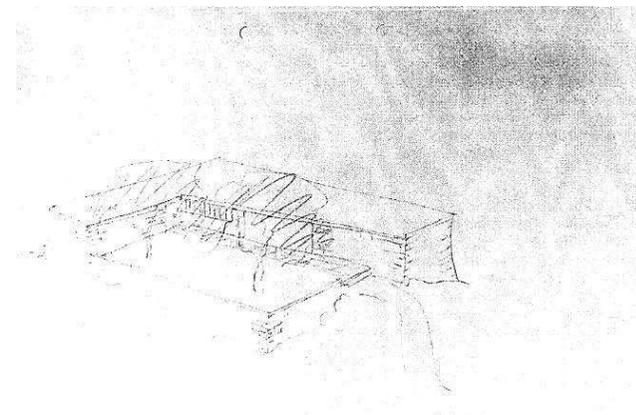


Fig. 24: George Edson Danforth, *Boceto de perspectiva con vista de pájaro de la Mountain House*, 1934. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel de calco, 21,5 x 32,8 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

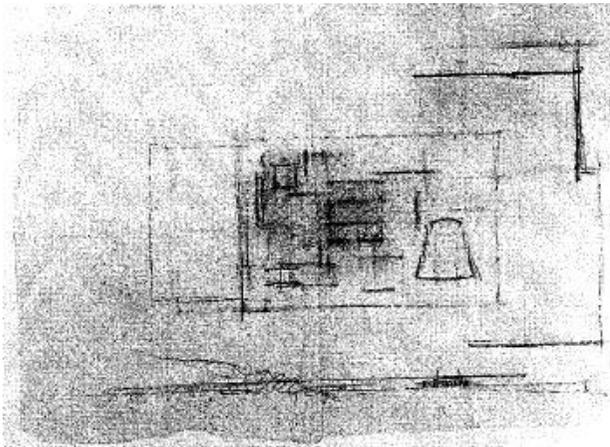


Fig. 25: Ludwig Mies van der Rohe y George Edson Danforth, *Planta y alzado del "museo para una pequeña ciudad"*. Carboncillo sobre papel de calco, 77,4 x 105 cm (aprox., irreg.). Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

Hacia el texto final

El proyecto del museo sobre el que Danforth había trabajado sufre una intervención decisiva: el encargo oficial aprobado por *Architectural Forum*. Danforth recuerda el día en que Mies le habló del encargo de la revista:

Un día, llegué al despacho...y me encontré a Mies sentado en la mesa, riéndose suavemente. Me enseñó el telegrama de *Architectural Forum*. Creo que en ese momento ya había dicho que no haría una iglesia sino otra cosa. Lo miró y me lo enseñó, y creo que entonces sugirió hacer el museo. Me dijo: "Entonces George, ¿deberíamos hacer este proyecto?"⁵⁶

Ese es el momento exacto en que Mies decide utilizar el proyecto de la tesis como base para un proyecto teórico que sería publicado con su nombre. Con un calendario ajustado y un programa ya diseñado, no era necesario realizar un proyecto desde cero. Danforth recuerda que se trató de desarrollar más lo que ya existía. "No partimos de cero, ya que él estaba contento con el proyecto sobre el que habíamos trabajado"⁵⁷. Durante los dos meses siguientes, continuaron desarrollando los elementos interiores y redefiniendo la planta. El 30 de marzo de 1943, Mies envía a *Architectural Forum* seis fotografías y un fotostato sobre el museo y al día siguiente, les envía el texto descriptivo; el 9 de abril, envía un texto revisado y una planta con anotaciones⁵⁸.

55. Johnson reprodujo ocho bocetos de los sillones con forma de concha en las páginas anteriores a las imágenes del museo (Johnson, *Mies van der Rohe*, p. 172-173). Ludwig Glaeser sugirió que esos sillones fueron creados para el concurso lanzado en 1936 por los editores de *Modern Plastics*, pero que las 150 hojas de bocetos de esos muebles contenidas en los archivos de Mies fueron realizadas realmente a principios de los años 40, probablemente por el fabricante de muebles Anton Lorenz (Glaeser, *Furniture and Furniture Drawings from the design Collection and the Mies van der Rohe Archive*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 16).

56. Entrevista Lambert-McAtee, p. 70.

57. Entrevista con Harrington, tira 3, lado 1.

En ese estado tan avanzado del proyecto Danforth y Mies realizan bocetos sobre grandes hojas de papel de calco. Danforth comienza el dibujo, traza la planta baja y la trama de pilares y Mies integra los elementos directamente con la ayuda de un carboncillo o de un lápiz Conté (fig. 25). De vez en cuando, Mies dibuja un alzado del museo bajo la planta; esta técnica se corresponde con lo que Drexler decía de que el maestro “estiraba” el carboncillo a lo largo de la vasta hoja. La descripción que hacía Danforth de la forma en que eran realizados los dibujos muestra hasta qué punto la dirección del proyecto estaba en manos de Mies:

Él utilizaba carboncillo y lápiz Conté y colocábamos hojas grandes de papel de calco por encima de la representación del sistema de modulación de manera que pudiera hacer ensayos e ir probando donde podrían ir los patios, el auditorio, etc. Esta fue una etapa preliminar ya que él consideraba en conjunto el problema con todos sus detalles. Al lado, hacía también bocetos a mano alzada. Trabajaba conjuntamente de las dos maneras, a veces simultáneamente, pero no se trataba de un producto terminado, a pesar del hecho de que esos dibujos tenían algo de ligero y diáfano. Realizaba a su vez bocetos a mano alzada, a veces estableciendo una conexión entre una fila de pilares, un suelo, un muro...⁵⁹

Ese desplazamiento de la paternidad del proyecto que describe Danforth nos hace volver a cuestiones fundamentales resaltadas sobre todo en el texto: ¿se trata de una exploración homogénea o estamos en presencia de dos proyectos distintos, de dos textos? Danforth admite que el encargo de *Architectural Forum* simplemente significaba el final de la tesis. A partir de ese momento, su proyecto se convierte en el proyecto de Mies, el texto de Mies. Teniendo en cuenta la implicación de Mies desde sus inicios, implicación que se había intensificado y a su vez había generado unos giros importantes en la orientación de la tesis, es difícil considerar los dibujos de después del encargo de *Architectural Forum* como de un nuevo pre-texto (anteproyecto). Mies se hizo cargo de un anteproyecto existente del cual era autor parcial y lo llevó a buen puerto.

58. No sabemos en qué consisten los tres bocetos no reproducidos en el artículo.

59. Entrevista con Harrington, tira 8, lado 1.

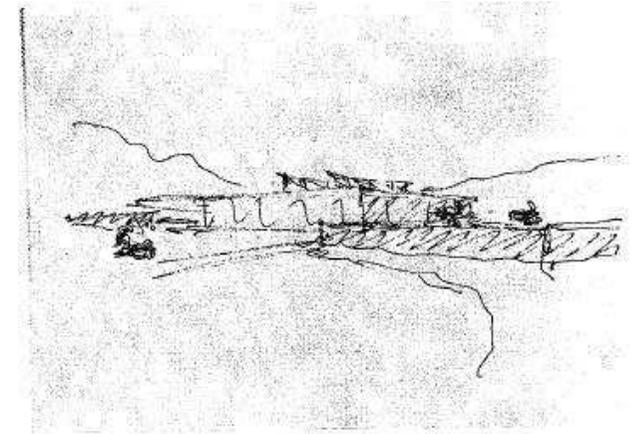


Fig. 26: George Edson Danforth, *Boceto de una perspectiva para el "museo para una pequeña ciudad"*. Pluma y tinta azul sobre papel vitela, 15,2 x 21,3 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

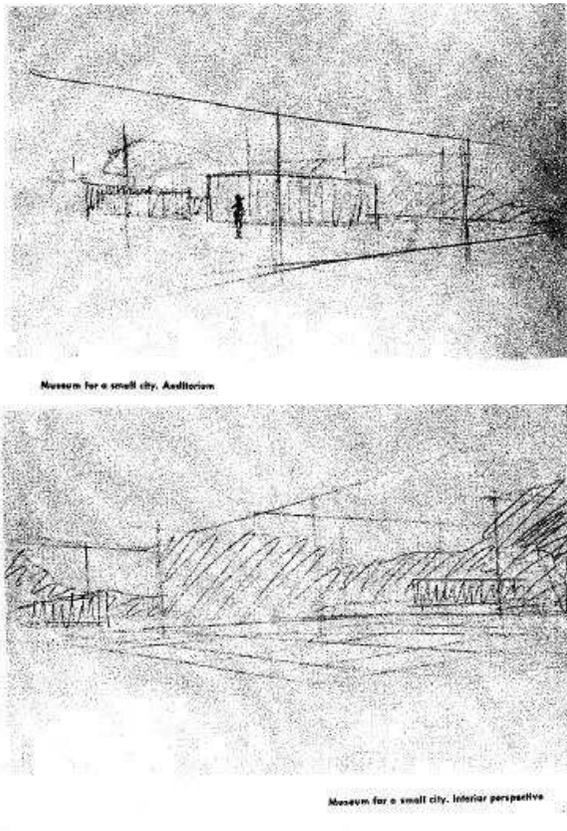


Fig. 27: Ludwig Mies van der Rohe, *Bocetos de perspectivas mostrando el auditorio y las particiones para el "museo para una pequeña ciudad"*. Reproducido por Philip Johnson en Mies van der Rohe, New York, Museum of Modern Art, 1947, p. 162-163. Impresión offset en negro, cada página: 25,1 x 19 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Conjuntamente, Mies y Danforth continuaron definiendo los elementos del interior de la estructura, jugando con la disposición de los muros autoportantes, eliminando unos y, en ciertos casos, reduciendo su longitud. Añaden al mismo tiempo tres módulos en la dirección longitudinal del museo entre los muros exteriores y el patio adjunto y otro módulo en la dirección transversal, llegando a un sistema de 7 por 13. Sitúan un segundo patio con lucernario y las oficinas administrativas en el exterior del límite de la sala de exposición, bajo la cubierta. Como se demuestra con los recuerdos de Danforth y los dibujos, la composición es todavía el objeto de las transformaciones; la zona intermedia que contiene las oficinas y el patio interior es a veces eliminada y otras veces incluida, la posición del museo en el podio cambia y los muros del patio final se abren. La zona ligeramente retranqueada descrita en el texto de presentación de *Architectural Forum* como un lugar donde "pequeños grupos podrán sentarse y mantener conversaciones informales" se convierte en el cuarto elemento interior principal. Incluso en este estado tan avanzado de la concepción, la presencia del pabellón de Bruselas todavía se aprecia; los dos muros paralelos bajo el entresuelo, que nos recuerdan al patio de honor del proyecto de 1934, serían conservados hasta el proyecto definitivo, en el que uno de los muros es eliminado. Podemos reconocer la mano de Mies también en una serie de perspectivas interiores que estudian la relación entre los muros, el auditorio visto desde el interior y desde el exterior a través del vidrio y la disposición de un ligero retranqueo en la trama de pilares (fig. 28). Los dos bocetos publicados por Johnson pertenecen a ese grupo (fig. 27).

Se tuvo que hacer una selección de los bocetos para la presentación. Tres bocetos a pluma, probablemente realizados por Danforth en una etapa anterior a la ideación muestran el edificio desde diferentes puntos de vista. Mies y Danforth optaron en vista de la presentación final por una vista del largo camino de entrada al museo (fig. 26). El estudiante esboza las líneas de perspectiva y el maestro termina el dibujo.

Los otros bocetos de presentación seleccionados son los collages. Aunque los collages hubiesen sido utilizados en los cursos de primer ciclo, Mies no los había utilizado jamás como documento de presentación⁶⁰. Desde marzo de 1941,

Danforth había materializado bajo la forma de collage el estudio que había realizado con Peterhans en relación con una exposición de Kandinsky en Nueva York (fig. 30)⁶¹. Había realizado un boceto de preparación sobre papel de calco del mismo grosor que la cartulina sobre la que serían fijados los elementos del collage⁶². Después de haber vuelto a trazar a pluma las líneas de perspectiva, los pilares y el muro del patio, Danforth habría añadido un muro de separación y las obras *Bild mit Weisser Form* (1913) de Kandinsky y una escultura de Maillol.

Ese collage preliminar de Danforth da lugar a la preparación de al menos dos collages más para la publicación (fig. 1). Las obras de arte reproducidas en los collages destinados a la publicación en la revista *Architectural Forum* fueron escogidas personalmente por Mies. Su elección del *Guernica* de Picasso como pieza central del museo no fue casualidad – la pintura estaba haciendo un recorrido por los principales museos de Estados Unidos y había sido presentada en Chicago en 1939 y en 1940, antes de ser expuesta en el MoMA en 1942 donde permanecería hasta 1953. Mies podría haber visto el *Guernica* por primera vez en

60. Durante su conversación con Harrington, Danforth recuerda que es en el proyecto del “museo para una pequeña ciudad” cuando Mies utiliza por primera vez un collage como boceto de presentación (tira 8, lado 1). La primera utilización que hace Mies del collage está ligada a sus proyectos de la casa patio a principios de los años 30, aunque como Glaeser y Tegethoff demostraron, los collages datan seguramente de la emigración de Mies a los Estados Unidos ya que el papel de dibujo es de formato americano (30 pulgadas x 40 (76,2 cm x 100,6)). Tegethoff, *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, p. 124-125; Ludwig Glaeser, “Row House with interior court. Project, 1931”, *Ludwig Mies van der Rohe; Drawings in the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, n.p.

61. El collage se conserva en el Art Institute of Chicago. Quiero agradecer a Vivian Endicott Barnett por haberme trasladado su investigación sobre la exposición Kandinsky.

62. Ese boceto de preparación formó parte de los trabajos de estudiante de Danforth.

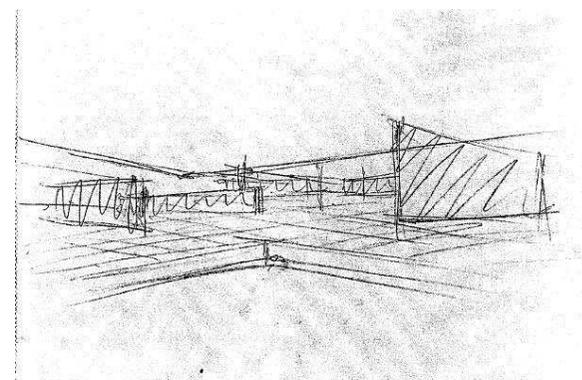


Fig. 28: Ludwig Mies van der Rohe, *Boceto de una perspectiva interior mostrando un patio retranqueado para el “museo para una pequeña ciudad”*. Lápiz (mina de plomo/grafito) sobre papel vitela, 15,2 x 21,3 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

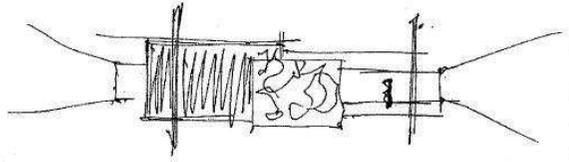


Fig. 29: George Edson Danforth, *Estudio de un interior con tabique, pintura, pilares y escultura*. Pluma y tinta negra sobre papel vitela, 15 x 17,7 cm. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

París en el verano de 1937, en el Pabellón Español de Sert⁶³. La referencia a la pintura en el texto es otra muestra del significado tan particular que aquella pintura tenía para él⁶⁴. La presencia de *Bunte Mahlzeit* de Paul Klee en el otro collage presentado en *Forum* tiene también una connotación personal, puesto que esta obra formaba parte de la colección de la familia de Stanley Resor, los primeros mecenas de Mies en los Estados Unidos. Es bastante sabido que Mies sentía un gran respeto por las esculturas de Maillol; en los años posteriores a 1910, la geometría abstracta de Maillol se había convertido en una fuente de inspiración para los arquitectos franceses y alemanes.

Conclusión

El objetivo del examen con lupa “genética” de estos bocetos consiste, entre otras cosas, en ver si las características de ideación y los métodos de trabajo asociados tradicionalmente a Mies son verificados mediante un análisis minucioso. Se debería destacar claramente de mi análisis que el dossier de génesis no obedece ninguna forma de organización cronológica lineal. Lo que es corroborado por Drexler explicando los problemas de clasificación de los dibujos en los archivos de Mies:

63. Mies tuvo una estancia breve en París en julio y en agosto de 1937 antes de partir a Nueva York con Helen Resor el 20 de agosto. Madame Resor le escribió a Alfred Barr que Mies no parecía para nada impresionado por la Exposición internacional (12 de julio de 1937, Mrs. Stanley Resor Papers, Archives, MoMA).

64. La saga alrededor del Guernica no terminó con el “museo para una pequeña ciudad”; en 1945, Philip Johnson escribió a Mies y le pidió concebir un pabellón para el jardín del MoMA con el objetivo de presentar el Guernica; cuando ese proyecto se vio imposible de realizar, le pide diseñar un pabellón para el parque de Chicago que sería publicado en un libro con los collages (carta, 16 de octubre de 1945, serie IV.4, 124 cartas de Philip Johnson a Mies van der Rohe, 1945, Philip Johnson Papers, Archives, MoMA).

No se cree que este exigente proceso siguiera algún tipo de desarrollo secuencial. A menudo, Mies seguía varias ideas al mismo tiempo de forma simultánea. A sí mismo, parecía abandonar bruscamente una idea por otra totalmente diferente – para después volver al concepto original. Debido a esta búsqueda de ideas por caminos paralelos, es difícil determinar sin ninguna duda el orden “exacto” en el que los estudios fueron realizados⁶⁵.

Gracias a los dibujos reunidos y registrados por Danforth en sus notas, podemos observar la fluidez del espíritu de Mies, pasando de proyectos en curso a formas y contextos que había elaborado años anteriores y a los que había dado solución.

En cierta medida, esto parece sugerir una forma de “intertextualidad”, de nuevo un término asociado a la crítica literaria descrito por Julia Kristeva como la “unión de muchos textos en los que se da a la vez la relectura, el acento, la condensación, la sustitución y la profundidad”⁶⁶. Este sistema dinámico describe posiblemente la relación entre la Asociación Estudiantil y el museo, para los que aquello que falta del anteproyecto de uno se explica por su presencia en el del otro.

Otro caso posible de “intertextualidad” aparece en la creación del entresuelo en la obra de Mies. El entresuelo se presenta en el artículo de Forum: es descrito en el texto e incluso en la planta, pero en la perspectiva (fig. 1), apenas aparece representado como una plataforma flotante y no existe ninguna indicación ni en la planta ni en la perspectiva en cuanto a la forma en que se sostiene o en cuanto a la forma de acceder a él. Las respuestas a estas preguntas dejadas en el aire se encuentran posiblemente en el proyecto de la biblioteca y del edificio administrativo (1944), ligeramente posterior, donde el entresuelo reaparece como un elemento central del proyecto (fig. 16). Los problemas de construcción no resueltos en el museo – las limitaciones de la estructura dados por el entresuelo pueden ser considerados de mayor importancia debido a los pilares de forma cruciforme – se solucionan en el proyecto de 1944: el entresuelo es integrado en la

65. Drexler, MvdR Archive, vol. 1, p. XVI.

66. Kristeva, *La Revolución del lenguaje poético*, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

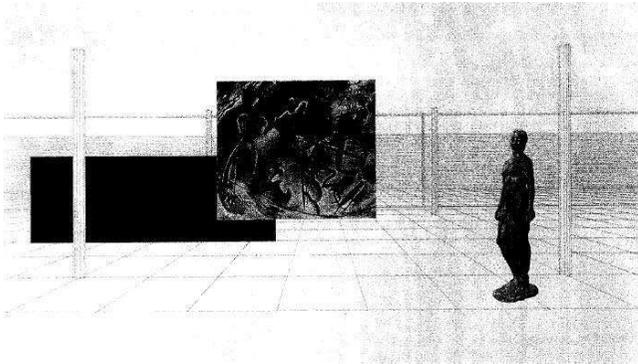


Fig. 30: George Edson Danforth, *Collage de un interior con una partición, una pintura de Kandinsky y una escultura de Maillol*. Collage con fotografía, similitone en color, pluma y tinta negra sobre papel vitela sobre cartulina, 76,7 x 101,5 cm. The Art Institute of Chicago. Regalo de George E. Danforth.

trama de pilares y sostenido por perfiles en “I” de mayor tamaño. Como se muestra en este ejemplo, lo que queda inacabado en el proyecto de la publicación resurge en otro proyecto, y el mismo elemento es retomado y llevado aún más lejos.

Pero es quizás el concepto de “intertextualidad”, como indica Gérard Genette, el que mejor representa el sistema utilizado en las estrategias de diseño y creación de Mies. Genette describe la literatura como una construcción de “segundo grado” constituida por partes de otros textos⁶⁷. Él reserva el término de “intertextualidad” a la citación, al plagio o a la alusión; la “intratextualidad” abarca las relaciones en el interior de la obra de un mismo autor. Hemos visto de alguna forma que las estrategias de diseño de Mies se sitúan en diferentes niveles, sobre todo en la interacción con sus proyectos anteriores. El pabellón de Bruselas le sirve de modelo para resolver un problema particular, actuando como una especie de laboratorio para el desarrollo de los elementos del museo, elementos a continuación reintroducidos en el “texto” principal. La reaparición del paisaje montañoso y el detalle del muro de ladrillo de la Mountain House son también ejemplos de lo comentado. Todos estos avances han sido, al menos en parte, motivados por otro autor, George Danforth. Aunque yo diría que la “intratextualidad” del proyecto-texto de Mies se encuentra reforzada por el trabajo de su estudiante, cuyas exploraciones gráficas se resumen en un vocabulario, una sintaxis y una estructura propia del maestro. La diversidad entre las investigaciones y la ideación del proyecto son prueba de ello.

El hecho de que muchas de estas conexiones no habrían podido establecerse sin los bocetos de estudiante de George Danforth muestra los problemas que pueden causar una esquemática definición de lo que constituye el dossier de génesis de un solo proyecto. Los documentos aportados por el estudiante nos han permitido enriquecer la lectura no solamente de este proyecto en particular, sino también del conjunto de la obra de Mies. A pesar de todos nuestros esfuerzos por definir un conjunto limitado de bocetos pertinentes, el dossier de génesis permanece abierto.

67. Drexler, MvdR Archive, vol. 1, p. XVI.

ANEXO 2

NEW BUILDINGS FOR 194X

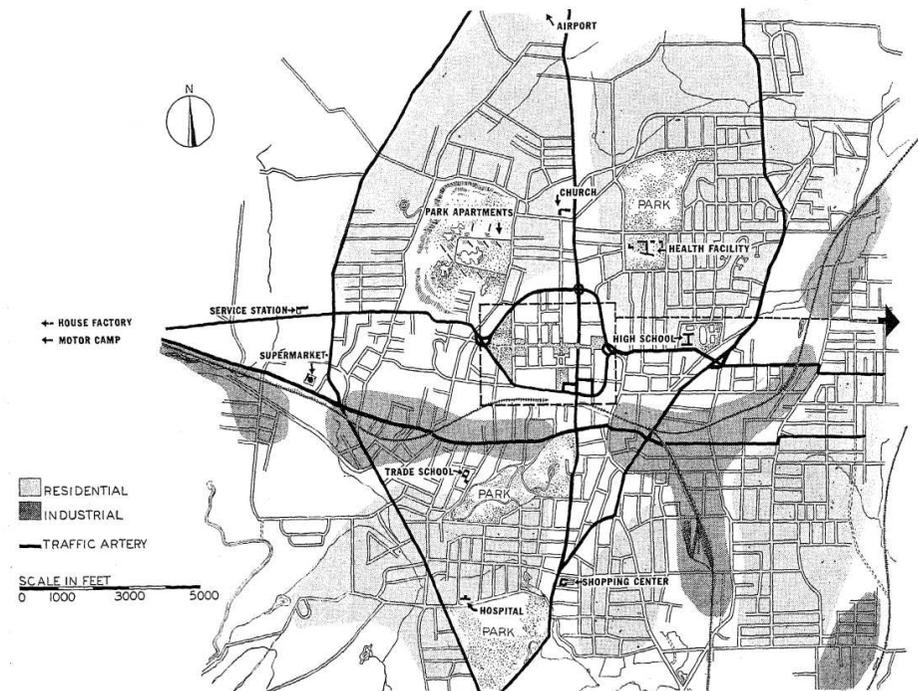
The presentation of projected designs is an integral part of a FORUM policy which goes back to 1935, when an entire issue was devoted to designs for modern schools. The School Reference Number gave rise to a series of disputes, both amiable and acrimonious, for it attacked the approach which considered quasi-Georgian the complete solution to all the problems of housing educational activities. Soon afterwards, schools of a new type began to appear in three dimensions. Ideas can make things happen. And, in this case of schools, they did.

This publishing pattern was further developed with the INTERIORS issue of October, 1937, DESIGN DECADE (October, 1940), NEW HOUSES FOR 194X (September, 1942). In all of these ventures the purpose was the same: to show how buildings might be improved through fuller and more imaginative use of existing resources. In this respect the current issue does not differ from its controversial predecessors.

NEW BUILDINGS FOR 194X contains a variety of building types, all of which might reasonably be erected in any city of moderate size in the course of its normal building activities. They are not "prophecies." Except for an occasional guess as to what industry will produce in new, better or cheaper materials and equipment, they could all be built without waiting for some ever-receding technological millennium.

The architects who produced this impressive body of work did not waste their time dreaming up structural techniques and decorative innovations. We haven't even begun to realize the potentialities of those which already existed before the war, not to mention those newly developed. The importance of these designs stems from the critical examination of the basis on which urban building has been done, and the new assumptions as to financing methods and land use which have been made. These assumptions may also be open to question, but that is as it should be.

For questions provoke answers, and the right answers are needed if Building is to provide better communities for all of us. Particularly, these answers are needed now lest we build the wrong things in the wrong places.



CITY PLAN AND TRAFFIC DIAGRAM

The twenty-odd projects which were designed for this issue had to meet certain requirements which were of a community rather than individual nature. Most important were those which applied to the buildings to go into the town center. It was stipulated that Main Street, for a distance of several blocks, and some of the streets which intersect it, would be converted into a pedestrian area. This proposal seemed far from Utopian. Downtown merchants are becoming concerned with the loss of trade to new shopping areas where parking is less of a problem. Tax officials and investors are disturbed by the likelihood of further declines in downtown real estate. There is a very real basis, consequently, for effective cooperation to remedy this situation. An examination of the projects designed for the city's business center will reveal many interesting departures produced by this one deviation from the usual program.

Another assumption which seemed realistic was that commercial structures for stable, long-term investment will, in the postwar period, show greater emphasis

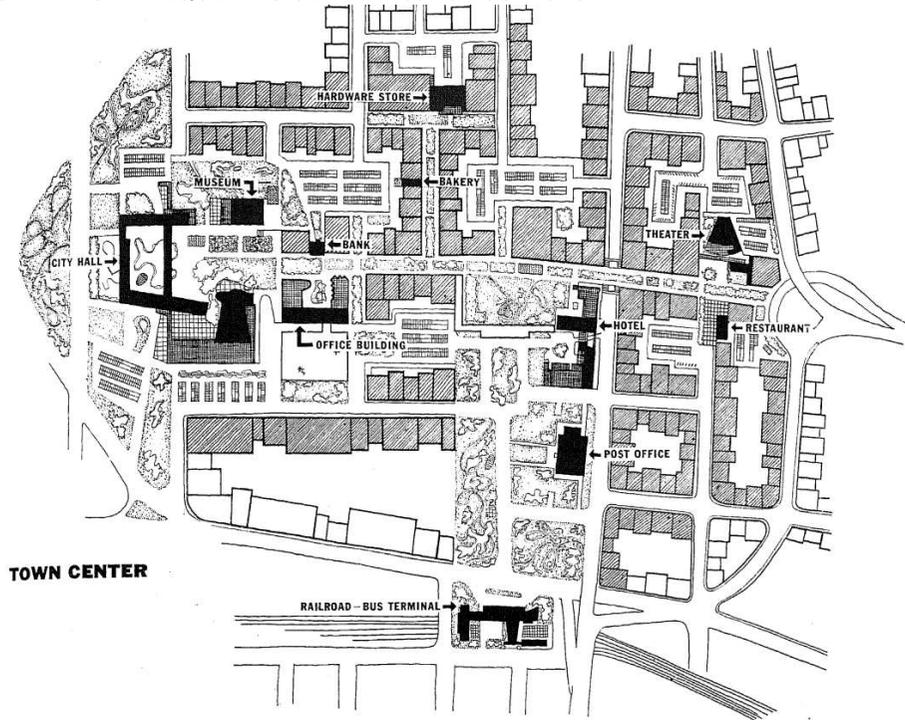
on light, air and similar amenities as factors tending to reduce turnover and retard obsolescence. The requirement that all structures be provided with adequate off-street parking underlines the very real possibility that future building regulations will contain such stipulations.

The introduction of two dozen buildings into a community already equipped with several thousand obviously does not constitute a city planning project. These plans are shown only to stress the very important point that individual buildings must take into account the increasingly important factors of community development. A single building, designed to meet a progressive and farsighted program, can become a potent force towards better over-all planning.

About half of the buildings were designed for the Main Street area. At the west end, where values were lowest, the new city hall has been placed as a dignified terminus to the new Mall, forming a large plaza which might well become the town's social and cultural center. The office building and museum form a logic-

part of this group. For the moving picture theater, at the east end of the Mall, a portion of the former street was used as part of the site. The railroad and bus station is located on the site of the old one, but it now has depressed tracks and is connected with the town center by a park plaza which replaces a number of derelict structures and empty lots. One of the narrow streets which formerly helped increase the congestion of the business section has been retained for pedestrian use, and it would be occupied primarily by specialty shops. Some of the larger retail establishments (furniture, hardware, etc.) might be placed at the end of this street. The remaining projects are scattered through the town and outside of it, depending upon the requirements.

As noted above, this issue does not attempt to deal with the larger questions raised by a program of individual buildings. These questions exist, however, and they will be important considerations in the postwar period. In this connection, the announcement of the Syracuse planning project will be of unusual interest.



TOWN CENTER

SYRACUSE, N. Y. At the beginning of this year, the editors of FORTUNE and THE ARCHITECTURAL FORUM discussed a venture of impressive proportions with representatives of the city of Syracuse, New York. It involved the preparation of plans for the complete redevelopment of the city after the war.

Syracuse was chosen for this cooperative effort for a variety of reasons. A busy industrial community of 200,000, it has many of the characteristics and the problems of a thriving city of medium size. It has a highly diversified industry, an excellent university, no real slums. Like other typical communities it is still trying to force motor traffic through horse-and-buggy streets, it has too much noise, too little sun, too few parks and too many commuters who waste years of their lives in a daily escape to the fringes and open country. Most important, it has a citizenry which is progressive and interested in improving the community.

At this writing the planning program is under way. There are a number of groups, working under official sponsorship, which are gathering data on the city's needs and problems, studying ways and means of implementing accepted proposals. Plans are being developed under Sergei Grimm, head of the City Planning Commission, with the active assistance of outside consultants. Russell Van Nest Black is chief city-planning consultant; Hugh Pomeroy, President of the American Institute of Planners, has been retained as special consultant. Chief of the economic advisers is Ernest Fisher of the American Bankers Association. Other specialists will be made available to the city as they are needed.

The importance of a project of this scope needs no emphasis at this time. Progress of the studies will be watched by communities all over the U. S. For the citizens of Syracuse there exists a unique opportunity, not only to give the development of their city direction toward new goals of livability and human efficiency, but to take the leadership in a movement which may well capture the imagination of the entire country.

It will be the joint privilege and responsibility of FORTUNE and THE ARCHITECTURAL FORUM to report the story of the new Syracuse.

INDEX OF PROJECTS AND CONTRIBUTING ARCHITECTS

HOTEL page 74



OSCAR STONOROV AND LOUIS I. KAHN have been working together, in association with George Howe of Philadelphia, since 1940. Stonorov was educated at Florence and Zurich, and immigrated to the U. S. in 1929. Kahn got his degree in architecture from the U. of Penn. in 1924. Both have worked extensively in private and public housing.

POST OFFICE page 80



DOUGLAS ORR received his architectural education at Yale (B.F.A., M.F.A.) and traveled abroad on the William Wirth Winchester Fellowship. He opened his New Haven, Conn. office in 1919, and has since maintained a general practice. His collaborator, Robert McMillan, is a student at the Yale School of Architecture.

CHURCH page 82



LORIMER RICH is a graduate of Syracuse University who received his early training in the offices of McKim, Mead & White and Charles A. Platt. He has practiced independently in New York since 1929, specializing in public and semipublic buildings such as post offices, court houses, etc. Now engaged in hospital work and city planning.

MUSEUM page 84



LUDWIG MIES VAN DER ROHE, one of the world-famous founders of modern architecture and foremost exponent of the "open" plan, is the son of an Aix-la-Chappelle stone mason, never received formal technical training. Now professor of architecture at the Armour Institute of Technology, Chicago, he first began to practice in Berlin in 1911.

BANK page 86



JOHN G. HARKNESS AND SARAH HARKNESS are recent graduates of the Harvard Graduate School of Design and Cambridge School of Architecture, respectively. John Harkness won the Second A.I.A. Medal in 1941, and, together with his wife Sarah, the Boston Society of Architects Prize in 1940. Both are now working in New York offices.

CITY HALL page 88



CHARLES EAMES was born in St. Louis, Mo. in 1907 and studied architecture there at Washington University. He has worked for Eliel and Eero Saarinen, taught design at Cranbrook Academy of Art. With Eero Saarinen, he won a first prize in the Organic Design Competition of the Museum of Modern Art. Now doing experimental work for the Government.

HIGH SCHOOL page 91



PERKINS, WHEELER AND WILL of Chicago are perhaps best known for their collaboration with the Saarinens on the Crow Island School. Lawrence Perkins and Philip Will, Jr., were roommates at Cornell, graduating in 1929 and 1928. E. Todd Wheeler is now doing postwar planning for the state of Illinois, has left the firm for the duration, is not pictured here.

TRADE SCHOOL page 95



RALPH WALKER (Voorhees, Walker, Foley & Smith) was graduated from the Mass. Institute of Technology in 1916, traveled abroad on the Rotch Traveling Fellowship. Designer of many of the country's big telephone and insurance buildings, he was awarded the gold medal of the Architectural League of New York in 1927, is a Fellow of the A.I.A.

SUPERMARKET page 98



J. GORDON CARR studied engineering and architecture at M.I.T., marketing and industrial production at Harvard. After working for Raymond Hood and for Eric Mendelsohn in Berlin, he opened his own office in New York, designed the Aviation Building (with William Lescaze) and the House of Jewels at the New York World's Fair.

SHOPPING CENTER page 101



GRUENBAUM AND KRUMMECK, of Hollywood, Calif., have designed retail stores in all parts of the U. S., as well as apartment interiors and industrial products. Before their association in 1939, Elsie Krummeck worked in the exhibit field (auto shows, Chicago and New York fairs), while Victor Gruenbaum practiced architecture in Vienna.

BAKERY & CANDY STORE page 104



MOORE AND HUTCHINS won first prize in a national competition for Goucher College, Baltimore, Md., and have designed numerous commercial and residential buildings in the New York area. John C. B. Moore studied at Harvard and the Ecole des Beaux Arts (1927), Robert S. Hutchins at the U. of Penn. Both got their early training with Delano & Aldrich.

MUSEUM MIES VAN DER ROHE, ARCHITECT, CHICAGO, ILL.

HARDWARE STORE page 106



JEDD S. REISNER AND J. STANLEY SHARP are graduates of the Universities of Illinois and New York, respectively. Reisner won the Plym Fellowship (1938), spent 2 years in France and Scandinavia, is now with Harrison, Foulhoux & Abramovitz. Sharp worked for Edward D. Stone for 3 years, and has spent the last two on defense projects.

OFFICE BUILDING page 108



PIETRO BELLUSCHI was born in Ancona, Italy, in 1899, and educated at the University of Rome, later at Cornell. He joined the office of A. E. Doyle in 1925, becoming chief designer after two years. Practicing under his own name, Mr. Belluschi has designed many buildings in the Pacific Northwest, is President of the Oregon Chapter, A.I.A.

MOVING PICTURE THEATER page 113



CARL KOCH AND JOHN JOHANSEN were graduated from the Harvard Graduate School of Design in 1937 and 1941. Koch held the Bacon Traveling Fellowship, 1938-39, had his own practice from 1939 to 1942, and is now Senior Research Technician with the NHA. Johansen has worked on housing and postwar planning, is also with the NHA.

RESTAURANT page 116



PETER SCHLADERMUNDT was born in Bronxville, N. Y., in 1907. He was graduated from the Yale School of Architecture in 1929, worked with Raymond Hood and Henry Dreyfuss. His independent work has been primarily for Chase Brass & Copper Co., Adolph Zukor and General Cable Corp. Since 1938 he has been with Norman Bel Geddes as head designer.

MOTOR CAMP page 120



ERNST PAYER was born in Vienna in 1904, studied sociology, economics, international law, and, later, architecture with Josef Hoffmann. After coming to the U. S. in 1936 he studied at the Harvard Graduate School of Design for two years. He has done cabinet work, worked in a lumber camp and saw mill, and designed a number of excellent houses.

AIRPORT page 123



ANTONIN RAYMOND was born in Prague in 1889, where he received his degree as Architect-Engineer. In 1916 he joined Frank Lloyd Wright, with whom he went to Japan four years later. He practiced there until 1938, when he returned to the U. S. to design private residences, housing developments and numerous large projects for the War Dept.

RAILROAD-BUS TERMINAL page 129



JOHN A. HOLABIRD AND JOHN W. ROOT were graduated together from the Ecole des Beaux Arts in 1913, and joined the firm of Holabird & Roche in 1919. Since that time their office has been one of the most successful in the U. S., designing many large structures, including the Chicago Daily News Building and the new Statler Hotel in Washington.

SERVICE STATION page 132



WILLIAM LESCAZE was born in Geneva in 1896, studied under Karl Moser, and came to the U. S. in 1920. A pioneer of modern architecture in this country, his designs include the Philadelphia Savings Fund Society office building (with George Howe), CBS studios, the Aviation Bldg. and Swiss Pavilion at the N. Y. World's Fair, and the Longfellow Building, Washington.

HOUSE FACTORY page 134



GALEB HORNBOSTEL was born on Long Island in 1904. Son of the famous Pittsburgh architect, he studied at the Carnegie Institute of Technology and the Ecole des Beaux Arts. In practice for himself since 1933, he has built a number of houses in France and the U. S., won the Wheaton College Art Center competition with Richard M. Bennett in 1938.

PARK APARTMENTS page 138



SERGE CHERMAYEFF practiced architecture in Great Britain, designed the Bexhill Pavilion with Eric Mendelsohn. In the U. S. since 1940, he is now professor of architecture at Brooklyn College. Collaborator Abel Sorensen worked in Denmark, France and the U. S. for 4 years. Peter Blach was with Chermayeff in London, has worked here since 1940.

HOSPITAL page 146

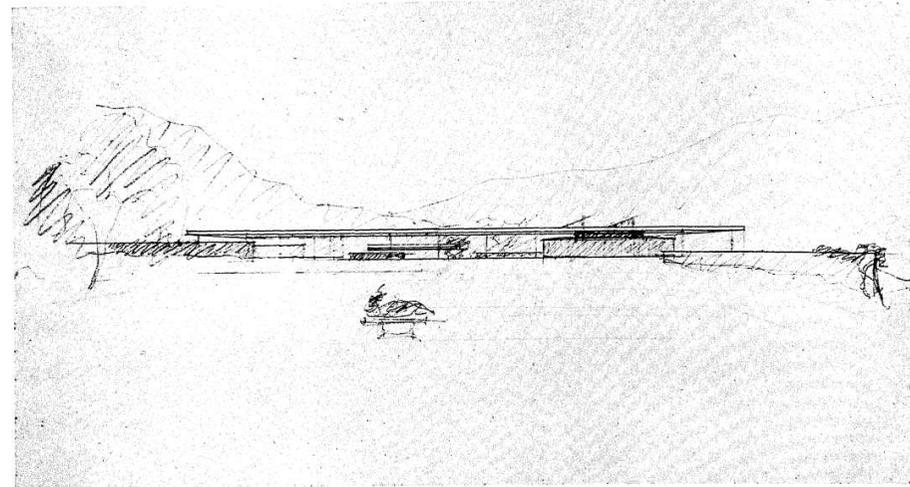


HUGH STUBBINS, JR. was born in Birmingham, Ala., in 1912 and studied architecture at Georgia Tech. (B.S., 1933) and Harvard (M.A., 1935). He won third prize in the Smithsonian Competition (1939), and has designed outstanding war housing projects. Now in private practice and an instructor at the Harvard Graduate School of Design.

HEALTH FACILITY page 150



ISADORE ROSENFELD AND SIMON BREINES collaborated on this project after working together on a postwar hospital for the City of New York. Rosenfield is Chief Architect of Hospitals in the N. Y. Dept. of Public Works, Breines a member of the firm of Pomerance & Breines, American architects for a number of the foreign pavilions at the N. Y. World's Fair.



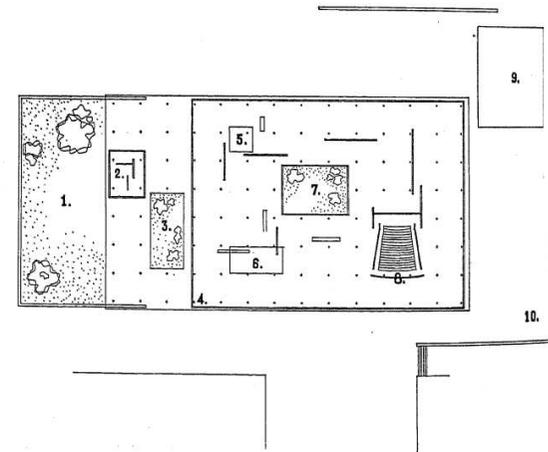
"The museum for the small city should not emulate its metropolitan counterparts. The value of such a museum depends upon the quality of its works of art and the manner in which they are exhibited.

"The first problem is to establish the museum as a center for the enjoyment, not the internment of art. In this project the barrier between the art work and the living community is erased by a garden approach for the display of sculpture. Interior sculptures enjoy an equal spatial freedom, because the open plan permits them to be seen against the surrounding hills. The architectural space, thus achieved, becomes a defining rather than a confining space. A work such as Picasso's Guernica (lower picture, facing page) has been difficult to place in the usual museum gallery. Here it can be shown to greatest advantage and become an element in space against a changing background.

"The building, conceived as one large area, allows every flexibility in use. The structural type permitting this is the steel frame. This construction permits the erection of a building with only three basic elements—a floor slab, columns and a roof plate. The floor and paved terraces would be of stone.

"Under the same roof, but separated from the exhibit space would be the offices of administration. These would have their own toilet and storage facilities in a basement under the office area.

"Small pictures would be exhibited on free-standing walls. The entire building space would be available for larger groups, encouraging a more representative use of the museum than is customary today, and creating a noble background for the civic and cultural life of the whole community."



"Two openings in the roof plate (3 & 7) admit light into an inner court (7) and into an open passage (3) through one end of the building. Outer walls (4) and those of the inner court are of glass. On the exterior, free-standing walls of stone would define outer courts (1) and terraces (10). Offices (2) and wardrobes would be free standing. A shallow recessed area (5) is provided, around the edge of which small groups could sit for informal discussions. The auditorium (8) is defined by free-standing walls providing facilities for lectures, concerts and intimate formal discussions. The form of these walls and the shell hung above the stage would be dictated by the acoustics. The floor of the auditorium is recessed in steps of seat height, using each step as a continuous bench. Number (6) is the print department. Above it is a space for special exhibits. Number (9) is a pool."

