
SE VE MUY LIGERO
TRES OBRAS DE MIES VAN DER ROHE

TRABAJO FIN DE MÁSTER

SiJi Wang _ Autor
Dr.D Jorge Torres Cueco _ Director

Valencia, Marzo de 2014

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
MÁSTER ARQUITECTURA avanzada, PAISAJE, URBANISMO Y DISEÑO

Agradecimientos

A Jorge Torres, por su constante implicación, paciencia y estímulo,
así como por sus juiciosos consejos.

A mis padres, por todo lo que me han dado.

Índice

<i>P 01-08</i>	Introducción_01
<i>P 09-25</i>	El Pensamiento Provocado por la Vista Frontal_02
<i>P 26-36</i>	La Existencia del Fondo Pintoresco_03
<i>P 37-53</i>	El Marco Geométrico_04
<i>P 54-67</i>	La Arquitectura Japonesa Contemporánea_05
<i>P 68-70</i>	Bibliografía_06

Una Experiencia Propia de Visión

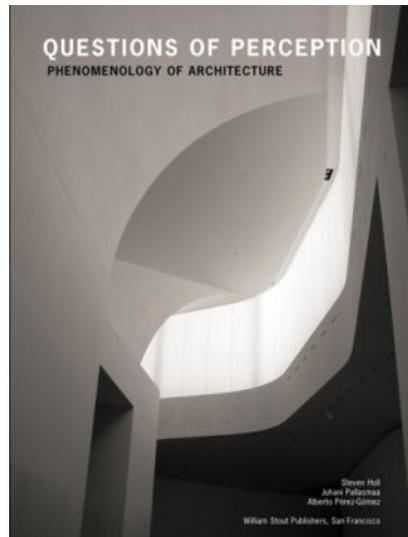
Introducción



01_ Fotografía de la fachada principal de la casa Farnsworth,
Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946

Por lo general, la gente conoce una obra arquitectónica a través de varios medios representativos que se pueden dividir a dos partes normalmente: primero una forma bidimensional, como la pintura, la fotografía o el texto descriptivo, y otro es la de tridimensional, como un modelo, un video, o bien un viaje al lugar.

⁰²_ Portada de "Questions of perception",
Tokyo : A+U Publishing, 1994



Respecto al orden de los medios expuestos de los edificios (texto, fotografía o la obra en sí) según la importancia, Juan Pablo Bonta nos mostró en su estudio la historia crítica del Pabellón de Barcelona, el edificio construido acabó ocupando un triste tercer lugar tras las fotografías y los textos escritos sobre él. El historiador sobre arquitectura inglés, Robin Evans, nos recordaba al principio de su famoso artículo, "*Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*", a la reputación

".....construida sobre la frágil evidencia de unas pocas fotografías publicadas y una planta imprecisa." ¹

¿Es verdad como decían ambos investigadores, la visita al edificio no vale la pena? Sin embargo, a la referencia de la percepción de in situ, es inevitable la mención al tema una vez popular - la fenomenología arquitectónica. Después de todo, su partidario, el arquitecto Steven Holl manifestaba:

"The limits of two-dimensional representation...only partially engage the myriad sensations evoked by architecture...Only architecture can simultaneously awaken all the senses—all the complexities of perception." ²

¹ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.247)

² STEVEN, Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez Gómez. *Questions of perception : phenomenology of architecture*. Tokyo : A+U Publishing, 1994. p.40-42



⁰³_ Fotografía de vista frontal del Pabellón Alemán de Barcelona,
Mies van der Rohe, el original(1928-1929),la reconstruido(1986),Barcelona

Steven Holl subrayó la importancia de la "percepción y experiencia", al contrario que Bonta, y apoyaba que en los medios visuales, las palabras son abstractas y no se concretan en el espacio, los materiales y la experiencia sensorial directa, es decir, *"las palabras no pueden sustituir a la auténtica experiencia física y sensorial."*

Ambas ideas, razonables, nos confunden, pues son totalmente opuestas. Por lo tanto, ¿de qué manera debemos ver las obras de Mies? La respuesta puede iniciarse hablando del proceso de la comprensión personal del Pabellón de Barcelona. Al principio, veía una descripción sencilla en los textos en la historia de la arquitectura occidental. A continuación, me sentía atraída por la fotografía sobre este pabellón, en la forma bidimensional representativa. El pabellón muestra en la planta:

"ocho pilares colocados simétricamente en dos hileras soportan la losa de cubierta, mientras las paredes dispuestas asimétricamente se deslizan lejos de los pilares, lejos unas de otras y fuera de la alineación de la matriz ortogonal, simple pero glamorosa." ³

³ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19,1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.254)



⁰⁴ _ Resor House, Mies van der Rohe, Wyoming, Estados Unidos, 1937,
no construido

Finalmente, tras el comienzo de esta tesis, visité el edificio este verano. Pero si me pregunta alguien sobre la impresión de las obras de Mies, para ser honesta, la más profunda es la procedente de las fotografías. Aquellas fotos parecen casi lo mismo, especialmente desde el encuadre de la vista frontal, en la que los elementos estructurales se parecen escapar de la fijación de su base para flotar en el aire, tranquilamente, como si la gravedad no jugara un papel en su constitución y masa.

De un modo coincidente, muchos críticos de arquitectura también habían hecho una descripción de las obras de Mies, desde el punto de vista de la "levedad" o la "flotación". Peter Eisenman reconoce, la obra inicial de Mies.

".....The model of the Resor House.....seems to float above the ground,..... with its suspension a few feet off the ground." ⁴

Al mismo tiempo, escribe Robin Evans, sobre los apartamentos de Lake Shore Drive diseñados en los años 1941-1951:

".....no se levantan contra el empuje de la gravedad; la gravedad no las alcanza.....En contra de la razón, las torres hacen pensar que no son partícipes de la más penetrante e implacable de todas las fuerzas naturales." ⁵

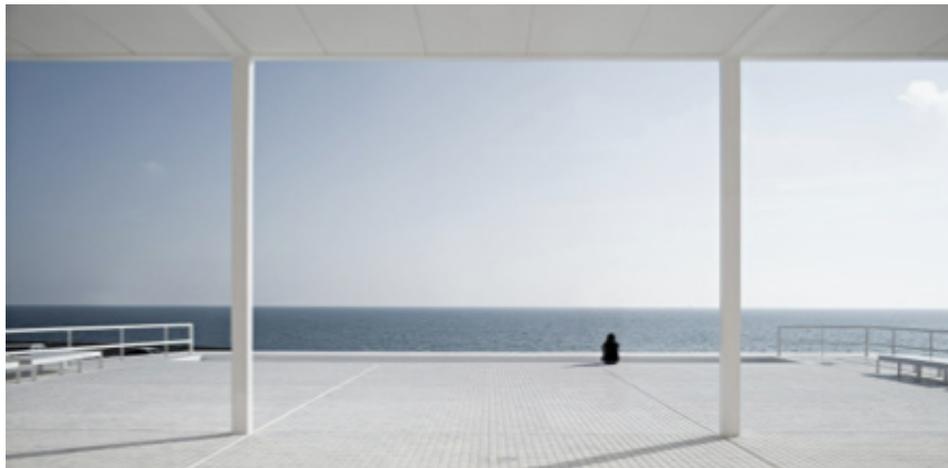
⁴ EISENMAN, Peter, *Ten Canonical Buildings, 1950-2000*. New York : Rizzoli, 2006. p.245. Traducción de Moisés Puente. (*Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona : Gustavo Gili, 2011. p. 56)

⁵ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p. 260)

No obstante, la experiencia es bien diferente cuando apreciamos la arquitectura desde de un punto de vista fenomenológico, como la caja cuadrada del arquitecto español Campo Baeza. La apariencia geométrica, que parece muy racional, está bien asentada sobre su basamento, pero dado la visión y su posición frente al mar, esa caja parece estar flotando gracias al empuje del aire, como un paraguas.

Será similar a la experiencia de un viaje a Venecia, en el que no se puede ignorar el sabor salado del mar. Es una experiencia arquitectónica integral. La arquitectura en el sentido fenomenológico, se niega a pensar en la arquitectura abstracta en el nivel abstracto, sino a experimentar o a comprender los fenómenos en el mundo fenoménico.

Un sentimiento nuevo surgió después de la visita al pabellón de Barcelona. Caminando por la delicada sala de exposición, el espacio fluido me transmitió una sensación de confusión análoga a la de un laberinto, las columnas delgadas no parecían tan vulnerables como se veían, tampoco había ninguna sensación de levedad como se observaba en las fotos. Es decir, aquella sensación de flotación no podía ser reconocida en la percepción directa del edificio, como si la experiencia visual pudiera estar sucediendo en otro edificio diferente.



05_ Entre Catedrales, vAlberto Campo Baeza, Cádiz, España, 2000-2009



⁰⁶_ Posta de la película, *Gravedad*, 2013

En la arquitectura de Mies, la percepción fenomenológica no parece tener tanta importancia, por el contrario, se ha destacado la sensación de levedad producida fundamentalmente por medios bidimensionales, increíbles pero importantes. Tal duda sobre esta extraña sensación, me condujo a hacer un recorrido sobre los diferentes métodos de investigación.

En primer lugar, a pesar de ignorar la gravedad en la vida diaria, no hay ninguna duda sobre su efecto restrictivo sobre los edificios. Es decir, "la levedad" de un edificio, normalmente no se corresponde con los principios racionales. En segundo lugar, no podemos sentir el efecto de la gravedad como un principio de diseño o de estética, sino sólo cuando conocemos las obras representativas de Mies, por ejemplo, en dibujos o fotografías. El peso es un concepto corporal producto también de la percepción empírica.

Sin embargo, la percepción del sentido de peso del edificio más física o táctil que propiamente visual, se ha desplazado a la mirada, para que la arquitectura "se vea" muy ligera. En otras palabras, cuando la gente mira las representaciones (fotografías o imágenes) de las obras de Mies desde la percepción visual, se puede conseguir la comprensión opuesta a la racionalidad, como la "levedad" arquitectónica.

Por lo tanto, estudiaremos los argumentos en dos aspectos: la "apariencia" y la "levedad". El primero es la forma visual, y la "levedad" no es sólo una percepción visual, sino también trata de una serie de prácticas constructivas y del lenguaje de diseño. Según esa estrategia, empecé mi estudio del Pabellón de Barcelona, intentando reconocer en ellas las obras de Mies.

Capítulo 1

El Pensamiento Provocado por la Vista Frontal



⁰⁷_ Máscara nō de mujer vieja, mujer, hombre viejo.
Nō es una drama musical japonés

Cero que es evidente que la gente como el contemplador, tiene un semblante como si fuera una máscara, un visor. El semblante humano se refleja en la parte delantera de la cabeza, en la cara, donde expresamos las emociones del individuo. Así pues, la cara de la arquitectura, aunque no tenga vida, también expresa una manifestación geométrica que es motivo de investigación de muchos arquitectos. En cierto modo, la vista frontal, más conocida como alzado, asume un carácter más importante que las demás vistas, las que se orientan alrededor del alzado y con referencia a él.



⁰⁸ _ *La Venus de Milo*, Mármol blanco, 130 a.C.-100 a.C.
Museo de Louvre, París, Francia.

La vista principal, en el caso del Pabellón sería una vista frontal y podría considerarse como protagonista o dominante para percibir la sensación de flotación. Además de existir otro tema arquitectónico muy importante como la observación espacial de la arquitectura a lo largo del recorrido.. Sin embargo, esta visión frontal se ha convertido en una composición significativa de la experiencia arquitectónica.

No cabe duda que un espacio tridimensional como el que se da en la arquitectura, se debe ver con libertad de todos los lugares a su alrededor y, por tanto contiene muchos puntos de vista posibles dispuestos libremente para que se observen de una manera tridimensional, como las esculturas de antiguo Grecia.

Mientras la composición de obra de arte parece continuamente sometida al cambio de punto de vista. En realidad, los espacios visuales al lado del pabellón de Barcelona no son idénticos, se aparecen como una escena discontinua que se da de repente sin fachadas obvias. Dentro de los diferentes puntos de vista posibles, sólo existen uno o dos más importantes en comparación con los demás.

Ya sabemos que la arquitectura del Antiguo Egipto se tenían que adorar de la parte frontal por las razones sociales, políticos y religiosos. Por lo tanto, lo que se cuidaba especialmente eran las vistas solamente desde la parte frontal, y no hacía falta considerar los demás ángulos de visión. En cuanto a las arquitecturas monumentales de Neo-Clasicismo, sólo se consideran las visiones frontales, y se evita que los observadores las vean diagonalmente. Así, los respetos traídos por la simetría se desaparecen.

El ángulo de la posición entre ambos, el espectador y una pintura también está limitado prácticamente a una visión frontal, y su fundamento, como hemos dicho, descansa sobre un simple hecho de experiencia: el hecho de que no podemos con la mirada torcer una esquina. Esto implica que las vistas sean rectilíneas, y por tanto, los dibujos se pintan normalmente sobre una superficie plana. La geometría ortogonal entre nuestras posiciones existe inexcusablemente.

Al mismo tiempo, el ángulo de posición entre el observador y una fachada de la arquitectura, se produce del mismo modo que en la pintura. En cierto modo, el carácter frontal de la mirada a las obras de Mies, guarda un cierto parecido con lo ocurrido en la pintura. Al llegar aquí, debemos reflexionar sobre qué información nos transmite esta "vista frontal".

En primer lugar, voy a introducir un artículo, "Poché" de Donald Kunze, un arquitecto teórico. En este ensayo trata de las selecciones y los valores del punto de visión desde el periodo inicial de la época del Renacimiento hasta el siglo XVI. Al principio, presenta un cuento entre un médico psiquiatra y psicoanalista francés, Jacques Lacan, y su amigo, el pescador Petit Jean.

Jacques Lacan contó la siguiente historia en uno de sus famosos seminarios en París:

.....Un día, estaba en un pequeño barco con unas pocas personas,....., cuando.....un tal Petit-Jean,.....me enseñó algo que estaba flotando en la superficie de las olas. Se trataba de una pequeña lata, más precisamente, de una lata de sardinas. Resplandecía bajo el sol. Y Petit-Jean me dice -¿Ves la lata? ¿La ves? Pues bien, ¡ella no te ve!

Le divirtió mucho esta observación -a mi menos. Me pregunté ¿por qué? Es una pregunta interesante.yo constituía una imagen bastante inenarrable. Para decirlo claramente, yo estaba fuera de lugar en el cuadro."⁶

⁶ LACAN, Jean, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964 (Seminario 11), Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 102-103. Traducción de Marlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott.



⁰⁹_ Una esquma de las ubicaciones, dibuja el autor

Estoy usando la figura de Lacan aquí para ilustrar al sujeto "el ángulo de visión". Lacan contó esta "pequeña historia" para ilustrar su teoría de la relación entre el sujeto y el campo visual. La observación de Jacques Lacan, un médico psiquiatra y psicoanalista francés, tiene un carácter científico por su posición alternativa a su amigo Petit Jean y a la lata de sardinas, mediante una negación o un desplazamiento: "yo estaba fuera de lugar en el cuadro."

Y es ésta tercera posición, la que se mantiene en el exterior de la comunicación, es perpendicular a la recta entre los otros dos. Lacan opina que este ángulo de visión sería muy objetivo y racional en el sentido figurado o práctico.

La observación de Lacan, tiene un carácter científico por su posición alternativa a su amigo y a la lata de sardinas. Y es ésta tercera posición, la que se mantiene en el exterior de la comunicación, es perpendicular a la recta entre los otros dos.



¹⁰ _ Siegfried Zademack, *Tourist*,
Óleo sobre lienzo, 1988

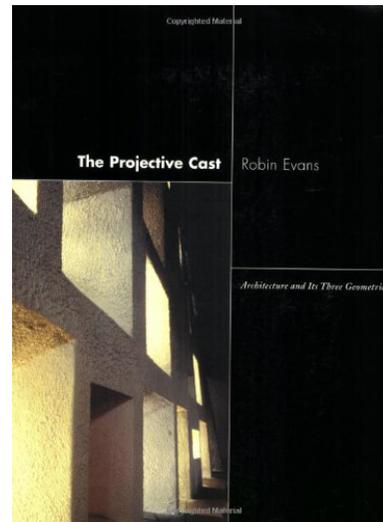
Hemos hecho una cosa en común: cuando nosotros estamos mirando un cuadro como un observador, recorriamos al eje central de esa obra inconscientemente. Es decir, preferimos la posición del ángulo de 90 grados con el cuadro frontal, porque se considera por los observadores la mejor posición desde un punto psicológico para apreciar las pinturas. En otras palabras, podemos obtener la máxima información en esta posición frontal. La posición donde está el observador determina la importancia de la vista frontal en las obras de arte. Y opinaba Lacan que éste ángulo de visión sería muy objetivo y racional en el sentido figurado o práctico.

Entre los artistas que estaban buscando la racionalidad científica en esa época, uno que era capaz de cruzar sobre ambos campos de arte y arquitectura, fue la vanguardia holandesa - De Stijl. Como Alan Colquhoun critica en su libro:

*".....la lógica de la máquina se convirtió en el modelo para el arte y la arquitectura; se entendían como algo impersonal y objetivo, no basado en el gusto individual."*⁷

⁷ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna : una historia desapasionada*, Traducción de Jorge Sainz, Barcelona : Gustavo Gili , D.L. 2005, p. 109

¹¹_ Portada de "The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries", Robin Evans, MIT Press, 1995

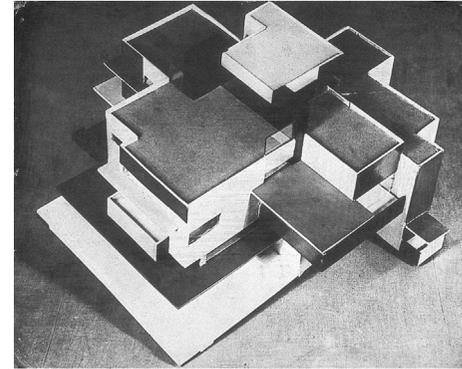
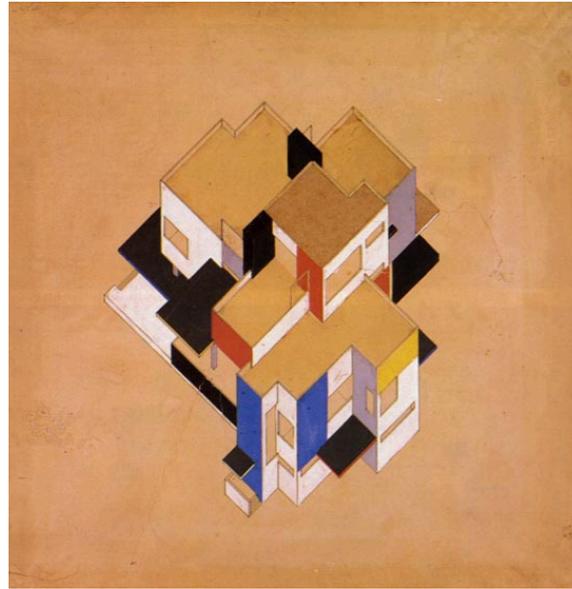


Sin embargo, la pintura de De Stijl y su arquitectura alcanzan una combinación en esta forma, pero limitada. En una palabra sencilla, el observador sólo puede ver la arquitectura desde fuera, que se realiza en el superficie bidimensional, como la axonométrica y la perspectiva exteriores. Resumió Robin Evans en su libro, "The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries":

*"Although there has been no radical alteration of practice in relation to drawing, two distinct shifts of emphasis have occurred during the 20 twentieth century. First, the sketch has obtained greater prominence. Second, axonometric drawings have been slid in between the perspective and orthographic projections as an expeditious way of representing the third dimension."*⁸

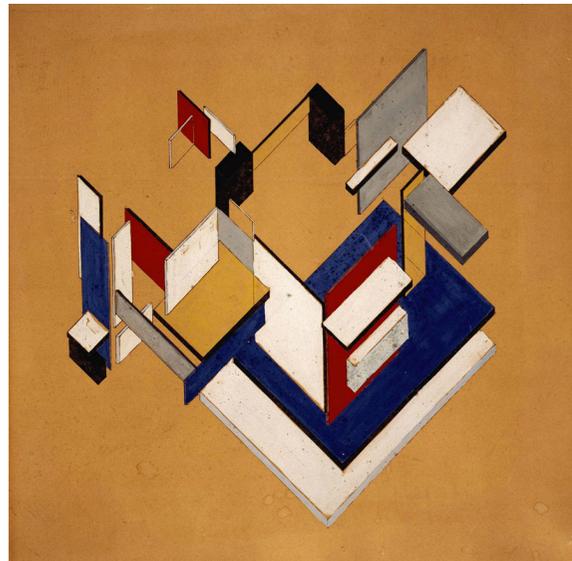
⁸ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press 1995, p. 337.

13_ Theo van Doesburg y
Cornelis van Eesteren,
Dibujo axonómico de
casa particular, 1923



12_ Theo van Doesburg y
Cornelis van Eesteren,
Modelo de casa particular, 1923

14_ Theo van Doesburg,
Contraconstrucción
(construction de
l'espacetemps II), 1924



Cuando surgen el sentimiento impresionante sobre la flotación en el serie de los cuadros de Doesburg, "Contra-construcción", formulamos entonces una pregunta: ¿también se afecta de mismo modo como la similitud formal? En octubre de 1923, Doesburg expuso sus dibujos axonómicos de MAISON PARTICULIER en la galería parisiense-L'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg. Un año después, Doesburg hizo las Contraconstrucciones, las más conocidas hoy en día, las que se entienden normalmente a través de la comparación con el dibujo arquitectónico original. Puede parecer extraño que los trazos abstractos de dibujos arquitectónicos resultaría ser de mucho más interés para los arquitectos que la arquitectura de donde fueron trazados.

El dibujo axonométrico es a menudo rectilíneo, analítico, lleno de la geometría y exacto sin sacrificar las medidas de escala de la planta, el alzado y la sección. Aunque Yve-Alain Bois refiere a los dibujos axonométricos de van Doesburg, junto con los de El Lissitzky, como los primeros intentos en utilizar la proyección con propósitos estéticos en lugar de los prácticos. Pero Robin Evans comentaba:

*"These painters with architectural ambitions brought about a change of sensibility by exploiting a visual ambiguity that causes the viewer to lose his bearings."*⁹

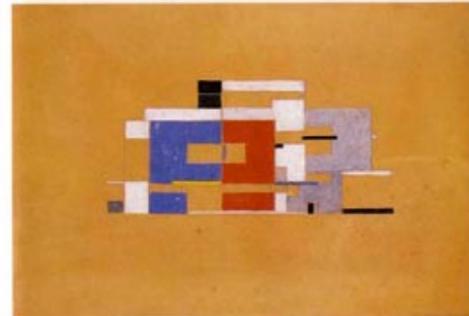
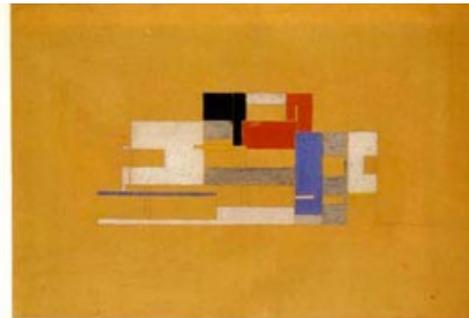
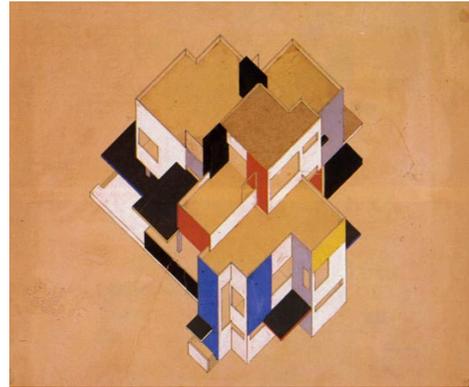
Esta "lose his bearings" (pérdida de la posición) aumenta el efecto flotante mediante la eliminación de la expresión de todas las orientaciones indicadas o el cerramiento, convirtiendo algunos de los planos en que están dibujadas a 45 grados. Los observadores, que conocen su lugar en la perspectiva, están sin amarras en la axonométrica.

Alan Colquhoun explicaba este hecho desde el aspecto espiritual:

*"Para Van Doesburg, estos dibujos parecen haber simbolizado su visión tecnomística de una arquitectura idéntica a la fluidez de la experiencia vivida; eran representaciones idealizadas de lo inefable."*¹⁰

⁹ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press 1995, p. 338-339

¹⁰ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna : una historia desapasionada*, Traducción de Jorge Sainz, Barcelona : Gustavo Gili , D.L. 2005, p. 118

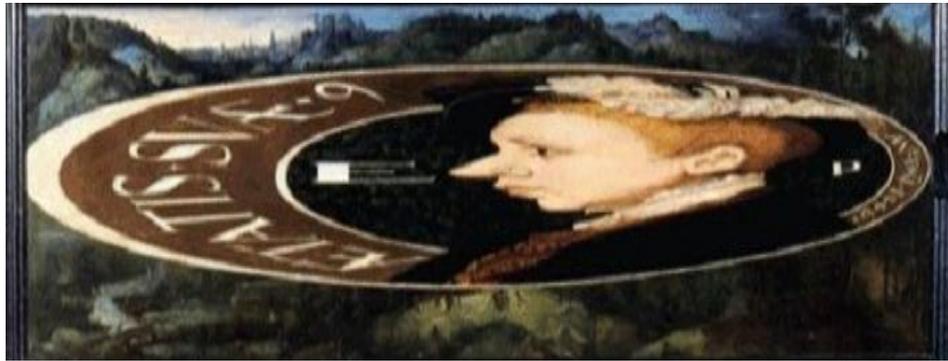


¹⁵_ Theo van Doesburg, las fachadas de *Maison Particulière*, 1924

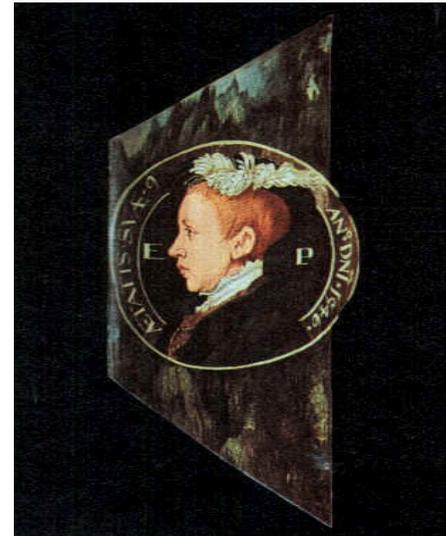
Y cuando vemos las fotos de las obras de Mies, encontramos que se sacan desde la vista frontal para mostrar el sentimiento de la flotación. En cuanto nos movemos la flotación va a desaparecer , ya que las ubicaciones de los edificios no se desplazan relativamente unos a otros. Es decir, la levedad en las obras de Mies, como la simetría del pabellón de Barcelona investigada por Robin Evans, se elimina primero, después la introduce a escondidas.

Este parecido se hace visible sólo en el campo abstracto. Bien, si los dibujos constructivistas permanecieran planos, como si fuera la planta de un edificio, entonces la similitud interpretativa se vería reducida, y será muy probable que se conviertan en algo distinto. En este sentido, lo que Mies dijo sobre que la arquitectura era diferente del arte, es indudablemente cierto.

En la axonometría de Doesburg nos proporciona una percepción de la profundidad y un conocimiento complejo de las relaciones espaciales. No obstante, vamos a imaginar la mirada frontal a la axonometría, ¿qué le pasará?

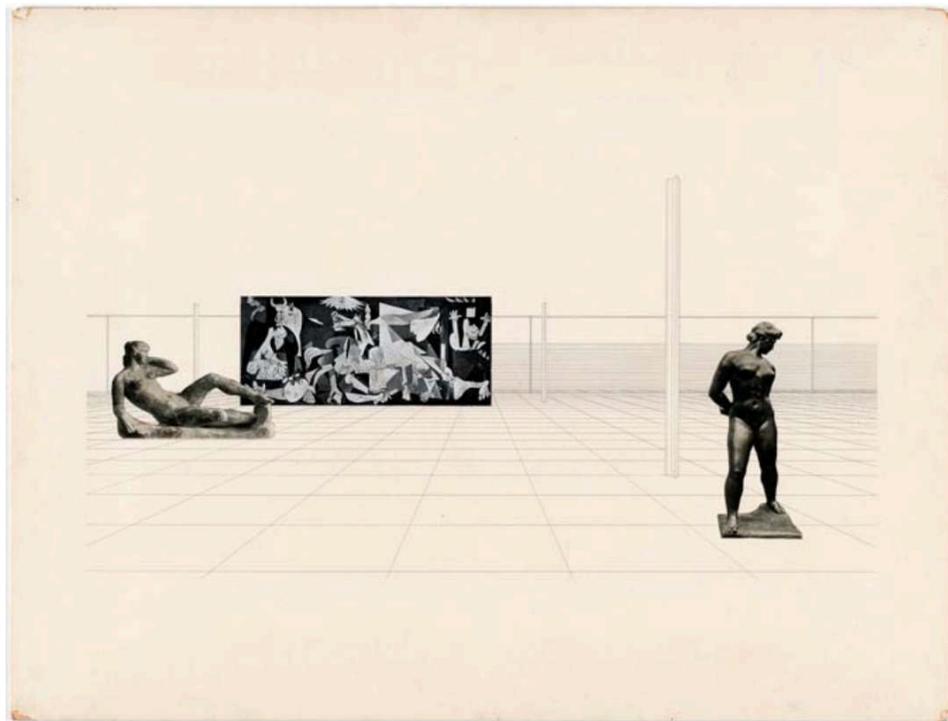


¹⁶ _ Anónimo, *Retrato anamórfico de Eduardo VI, de frente y de perfil*, 1546 (según Holbein, 1543), National Portrait Gallery, Londres



Ocurre algo extraño entre nuestra imaginación y la realidad. O bien, puedo explicarlo a través del *retrato de Eduardo VI*, que es una tal anamorfosis.

La vista frontal presenta una extraña apariencia, pero cuando lo miramos desde muy cerca del borde la deformación se rectifica, y vemos a la cabeza traspuesta en visión normal.



¹⁷ *Museum for a Small City Project, Interior perspective. 1941-1943.*
MoMA, Mies van der Rohe Archive.
© 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.

En julio de 2013, el MoMA organizó una exhibición que se llamaba "Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage City", en que de todas maneras se exponía varios collages de Mies. En toda su carrera había utilizado el collage como la técnica de presentación, empezando por el Proyecto Monumento Bismarck de 1910.

Entre este serie de dibujos perspectivas interiores hay un estilo en común: las vistas bloqueadas por las ventanas cilindrado de cristal; los fotomontajes de pintura; las esculturas de W.Lehmbruck y A. Maillol en torno al tema del cuerpo humano; las columnas como líneas expuestas delante de todos elementos, su composición restringida pero potente. Por medio de las composiciones figurativas, Mies intenta crear un sentido visual de autenticidad. Obviamente esta autenticidad se ha copiado de la perspectiva de Renacimiento. A partir de esta declaración podemos ver que los medios de dibujo de Mies, tal y como se ha experimentado, tiene mucho más que ver con los descubrimientos competitivos de la pintura en perspectiva de Alberti que con las ambiciones anti-perspectiva de los artistas de De Stijl.

Aquellas leyes de perspectiva derivadas del Renacimiento a principios del siglo XV, manifiestan una vista al mundo tridimensional desde un punto de vista determinado al mismo tiempo. En cierto modo, las leyes de perspectiva habían resuelto un problema de traducir un mundo tridimensional a una tela plana. Este movimiento vanguardista ya rompe con el último estatuto renacentista vigente a principios del siglo XX, la perspectiva, y ellos intentaban crear un orden de arte en la época nueva mediante las concepciones de fragmentación, capas y remezclamientos, que había provocado una revolución en el ámbito de arte occidental, también un proceso evolucionado de expresión a representación.

El cubismo ha sido explicado a veces como una tentativa extrema de compensar las insuficiencias de la visión monocular. Como sostenía E.Gombrich:

*"El cubismo es el esfuerzo más radical por pisotear la ilusión y para obligar a una sólo lectura del cuadro, como una construcción obra del hombre, una tela coloreada."*¹¹

¹¹ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed.Madrid : Debate, 2002, p. 238



¹⁸ _ Pablo Picasso, Las señoritas de Aviñón, Óleo sobre lienzo, Cubismo, 1907
MoMA, Nueva York

Un bodegón del artista cubista acumulará todas las fuerzas de la perspectiva, de la textura y del sombreado, pero no para que colaboren en armonía, sino para que se combatan hasta el virtual empate. El único modo de luchar contra su influencia transformadora es hacer que los indicios se contradigan, y evitar que una imagen coherente de la realidad destruya el esquema del plano.

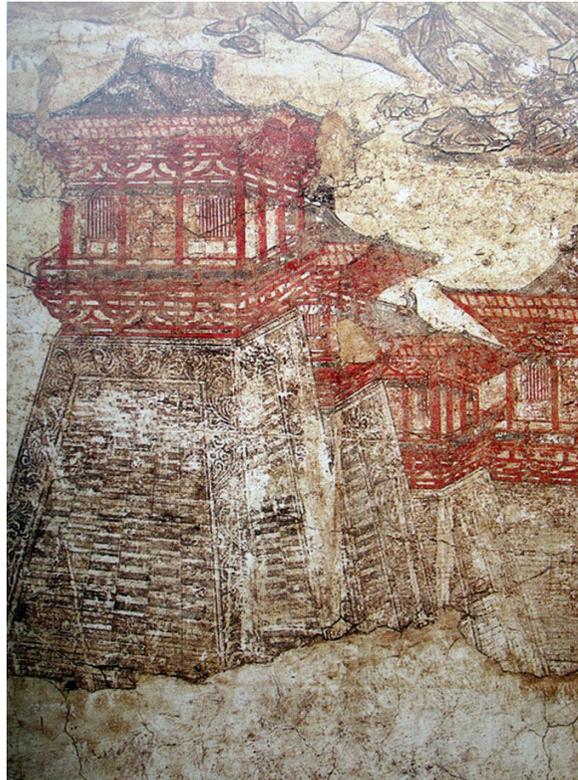
Escribe E.Gombrich en su libro "Arte e Ilusión"

*"Pero, cualesquiera que haya podido ver las teorías de los cubistas, ellos eran, después de todo, artistas y no psicólogos. El impulso mayor detrás del cubismo tiene que haber sido artístico."*¹²

La cuestión que quiero preguntar es, ¿las concepciones y las técnicas artísticas cómo influyeron en la arquitectura de Mies?

Hay otra manera de dividir el campo de arte de la pintura. La mayoría de las obras tradicionales más conocidas tiene un punto único y muchos focos de vista según la perspectiva. En los cuadros cubistas se adoptó varios puntos de vista y una perspectiva múltiple. Como la obra de Pablo Picasso, "Las señoritas de Aviñón". Se abandonó la perspectiva tradicional y representa vistas diversas del objeto en un mismo plano, como de frente y de perfil. Creían los pintores cubistas que se ofrecía una imagen más completa y real, al observar girando alrededor de una obra de arte, descomponiendo la integridad del objeto individual a través del cambio de vista.

¹² GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed. Madrid : Debate, 2002, p. 239



19_ Dibujo en la pared de una tumba del Prince Yi De, Tang Dinastía, Qian Ling, Provincia Shan Xi, 706

Esta técnica cubista ya ha sido utilizada en la época temprana del descubrimiento de las leyes de perspectiva. Cuando los pintores chinos intentaban expresar el espacio tridimensional, empleaban un "collage" muy parecido, a través de la perspectiva simultánea desde de muchos enfoques. Un típico ejemplo es la pintura en la pared de la tumba que se propone como ejemplo. Parece tortuosa y rara, pero en realidad cada parte de arquitectura se pinta siguiendo estrictamente las reglas de perspectiva.

Esto refleja que la comprensión sobre la perspectiva ya había ocurrido en el campo de pintura china. Por supuesto, esto no es la perspectiva cónica, ni es una simple perspectiva paralela. Solamente, las observaciones de todos objetos están separadas: cada edificio tiene su propio punto de fuga; selecciona el mejor ángulo de visión y luego se superponen las capas de cada pieza para organizar el espacio en la tela. Del mismo modo operaron los cubistas, pues ellos también integraron las propiedades propias de varios objetos en un mismo nivel, en una superficie restringida.

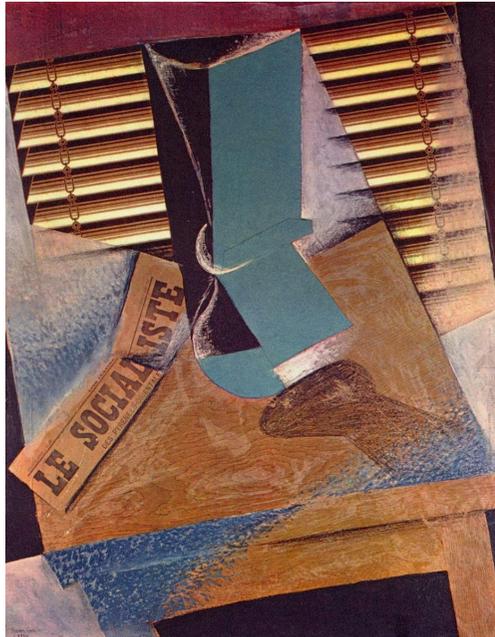
²⁰_ Giorgio de Chirico
Misterio y melancolía de una calle
pintura metafísica y surrealismo,
1914



Además, los cuadros metafísicos del pintor italiano, el artista de principios de siglo XX, Giorgio de Chirico intenta retomar la pintura figurativa propia del Renacimiento, donde está muy presente la representación en perspectiva. En este nuevo movimiento artístico, se van a representar varios objetos que se contraponen entre sí, para crear en sus obras un espacio extraño. En este dibujo, Giorgio de Chirico nos introduce en un ambiente que parece real, pero que en verdad no lo es, tan sólo es un espacio congelado.

Capítulo_2

La Existencia del Fondo Pintoresco



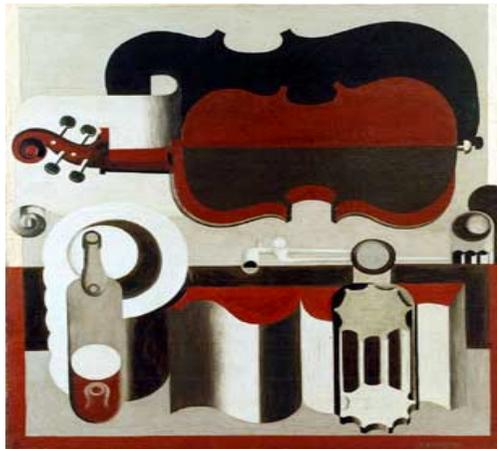
²¹ _ Juan Gris,
Die Jalousie (The Sunblind), 1914
Tate Gallery, London

Si algo quedaba fuera de toda duda, era el lenguaje cubista como la técnica "collage" usado por Mies para organizar el espacio interior. Este hecho no sólo era mimético, por razón de una diferencia muy importante que Mies tomaba un camino opuesto, que se usaba la perspectiva clásica como el fondo del dibujo arquitectónico. Por lo contrario, los artistas cubistas se rompían la perspectiva naturismo totalmente mediante un método condensable y aplanado.

²²_ Juan Gris,
Naturaleza muerta con frutero
1918, colección privada



²³_ Le Corbusier, Óleo sobre lienzo,
Still Life with Red Violin, 1920
Paris. Fondation Le Corbusier.

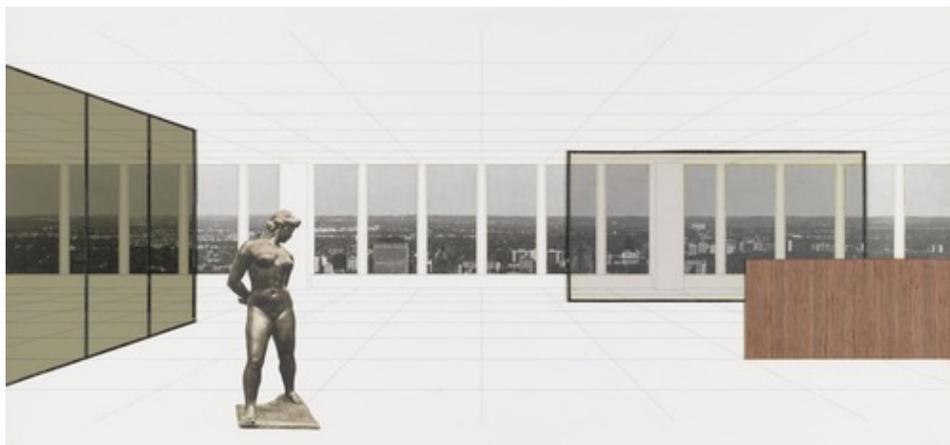


Se puede considerar que el verdadero sucesor de las reglas de composición espacial cubista era Le Corbusier, que realizó tantas obras de arquitectura como de pintura. En un artículo de 1921, Création, Ozenfant y Jeanneret afirmaron:

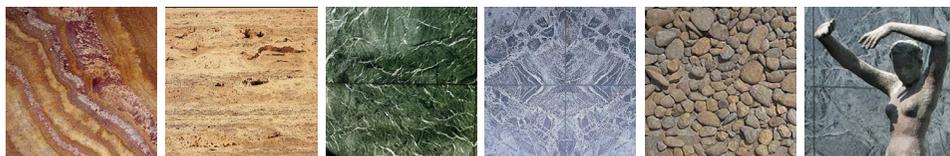
"Perspective means the creation of virtual space. Purism acknowledges, as a compositional means of the order, the sense of depth that generates the sense of space without which volume is an empty word. Purism uses volume, an eminently practical tool."¹³

Junto con el cubismo, los dibujos del Purismo se anulaban la perspectiva canónica y la primacía de la visión. Lancemos una mirada de un lado hacia otro moviéndonos suavemente. Lancemos una mirada de un lado hacia otro moviéndonos suavemente. Esta composición pintoresca significa, en todo edificio, que el espacio interior no mantendría un punto central de visión como la perspectiva tradicional. Y la arquitectura ya no es estática, sino que tiene un cierto grado de movilidad, porque su espacio tiene una fluidez continua.

¹³ Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, "Intégrer," *Création* 2 [November] 1921, n.p.



²⁴_ *Georg Schaefer Museum Project*, Interior perspective. 1960-1963.
 MoMA, Mies van der Rohe Archive.
 © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.



²⁵_ *las fotografías del material*, el Pabellón de Barcelona

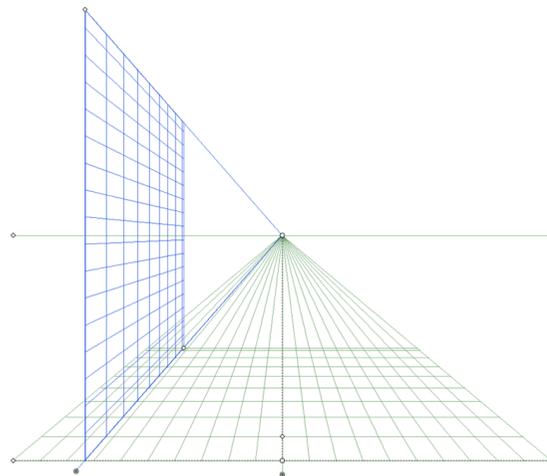
Pero lo que yo vi en la arquitectura de Mies fue un edificio que partía de la idea de collage cubista, y se caracterizaba por una composición de extrema libertad. Siguió empleando las reglas de perspectiva clásica, colocando el punto de visión del espectador enfrente del dibujo. Mientras que otros elementos constitutivos del collage nos dejan sentir que sean como hojas planas de papel, pero el observador es capaz de sentir la profundidad del espacio interior.

Al principio, no entendí por qué Mies usaba la cuadrícula conceptual para insinuar el suelo o el techo. Parece que el arquitecto prefiera el uso de las fotografías que los materiales verdaderos, el panel de mármol verde antiguo o chapa de madera. Podemos decir que una cuadrícula matemática no está sujeta a la contingencia material, ni la gravedad tampoco. Y ¿hay otra explicación más?

A través del conocimiento psicológico E.Gombrich había explicado cómo los artistas creaban una variedad de los efectos visuales dentro de un mundo virtual, un lienzo con límite. Él sintetizaba:

*"Es obvio que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección. Una es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una pantalla, una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada."*¹⁴

Así pues, la primera explicación intuitiva trata de que el techo y el suelo definido por la cuadrícula abstracta componen una pantalla tan vacía como un escenario básicamente desde los requerimientos espaciales de la pintura. De hecho, el espectador se va a concentrar en las composiciones arquitectónicas expuestas en el nivel de visión cuando el lienzo sea un fondo monocromo. Dicho de otra manera, la desaparecida orientación de la cuadrícula representa la dirección de vista, y en última instancia converge hacia un determinado punto de fuga para que el espectador localice su posición. A continuación, todas las miradas comenzarían a ser estáticas, como se aprecia en el cuadro. Además, las líneas conceptuales pueden debilitar el sentido del techo y el suelo.



26_ Coordenadas cartesianas espaciales

¹⁴ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed. Madrid : Debate, 2002, p.174



²⁷ Leonardo da Vinci,
La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana
 h.1510-13, Óleo sobre tabla
 Museo del Louvre

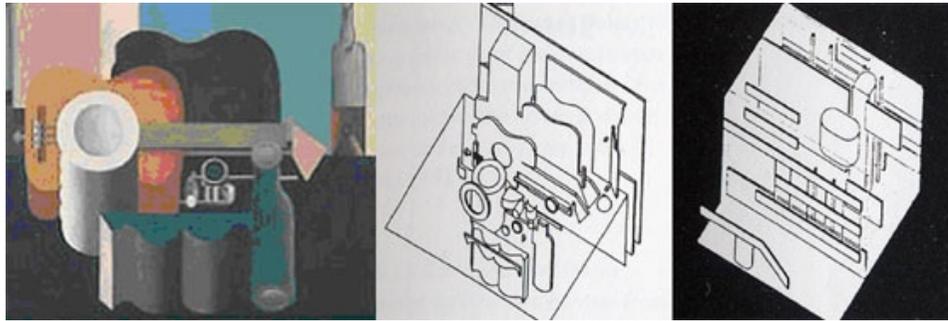
En cuanto a Leonardo da Vinci, quien era el inventor del sfumato o forma velada, rebajaba la información de la tela con el fin de estimular el mecanismo de proyección, si fuera más eficaz todavía que el método laborioso, porque "la idea queda tanto más verdaderamente presente cuanto menos sean los elementos que contradigan nuestra proyección."¹⁵, decía E.Gombrich en su libro.

Por consiguiente, hemos visto una cuadrícula cartesiana empleada por Mies como una pantalla vacía, un fondo neutro en el que nada contradiga nuestra anticipación. Así que el panorama se le ha dado una capa de topografía más racional. Mies parece esperar encontrar un equilibrio o una armonía,

*"entre los espacios heterogéneos de percepción y el espacio métrico homogéneo de la física cotidiana."*¹⁶

¹⁵ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed. Madrid : Debate, 2002, p. 280

¹⁶ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press, 1995, p.351.



²⁸ *Still Life with Stack of Plates and Book* (Le Corbusier, 1920),
 El análisis espacial del dibujo, el análisis espacial de *Villa Stein*
 (Stanislaus von Moos)

La otra explicación es sobre la expresión de la profundidad espacial. Se dice a menudo que espacio es la esencia o el medio fundamental arquitectónico, con que traen la arquitectura, la geometría y la imagen como un compañero silencioso. El concepto de espacio al que me he referido aquí, es la sensación espacial en la pintura compartida junto con el edificio.

Si el espacio de Alberti expresaba la profundidad de visión según una técnica llamada "perspectiva cónica", entonces la estrategia de composición en el collage de Mies se desarrollaba por medio de una estratificación espacial que se caracteriza por la disposición de los elementos en la línea del horizonte. El contraste de los colores y de las texturas diferentes, o bien la posición, a pesar de que se basen en una representación bidimensional, puede manifestar la multiplicidad de espacio. Como subraya Fumiko Goto en su artículo:

*"This brings a sense of flickering, which carries within it the potential for visual reversal, severing the connection between foreground and background."*¹⁷

¹⁷ GOTO Fumiko, *A Reconsideration of the Use of Collages in Mies van der Rohe's architectural plans*, Series of Advanced Study of Logic and Sensibility, vol.4, Keio University, 2011, p. 309

Este sentimiento espacial ha sido resumido por Colin Rowe y Robert Slutzky en su libro sobre una concepción nueva: la transparencia. La explicación como György Kepes comentaba:

*"Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations.....The position of the transparent shapes has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer, now as the further one."*¹⁸

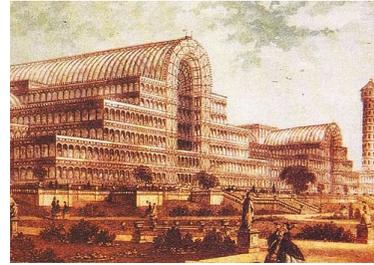
Y cuando aquel concepto o teoría de pintura se aplica al campo de la crítica arquitectónica, se divide en "transparencia literal y transparencia fenomenal" mediante la variedad del efecto espacial.

Entre ambas, la última definición destaca una profundidad reducida, la disposición y la composición de los objetos en el espacio. Se califica por múltiples modos de lectura, es decir, el sujeto, el fondo y los elementos constitutivos se pueden comprender separados. Tal como lo que hemos visto en el collage de Mies, si bien hay una perspectiva cónica, el espacio interior con su profundidad se corta por varios planos paralelos para lograr un efecto de eliminación de la perspectiva. Esta habilidad está bien representada en la etapa de De Stijl, especialmente en el Pabellón de Barcelona.

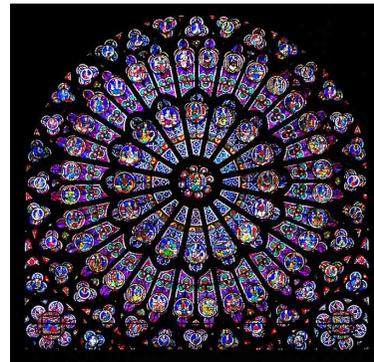


²⁹ _ Fotografía del Pabellón Alemán de Barcelona, La vista desde fuera, la perspectiva de pájaro.
Mies van der Rohe, Barcelona

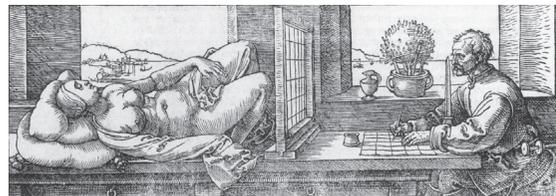
¹⁸ KEPES, György, *Language of Vision*, New York : Dover 1995, p.77



³⁰ Interior y exterior del The Crystal Palace, 1851, París, Francia



³¹ Rosetón Norte, Notre Dame, 1163 - 1345, París, Francia



³² Peón haciendo un dibujo en perspectiva de una mujer, Albrecht Dürer, 1525, grabado en madera

Parece tener visión de rayos X, y al mismo tiempo, se puede ver a través de varias capas del espacio arquitectónico. También se había obtenido una transparencia caracterizada por el vidrio con su única cualidad de material en la composición espacial.

Tal vez en este momento, el año 1928, el vidrio empezaba a modificar su significado histórico, ya no era igual que el material alternativo utilizado en el espacio cerrado de tres dimensiones original, ni las magníficas vidrieras en la ventana de la iglesia gótica para predominar la información religiosa, ni un nuevo material de cerramiento tal como lo del Palacio de Cristal en 1851, ni su valor es tampoco el panel de cristal de Albrecht Dürer para anotar las líneas de perspectiva.

Aquí se transporta la relación perspectiva entre los planos superpuestos revelados por el material transparente, así que se transmite perfectamente "overlapping" (la superposición) creada por Mies sobre la expresión de múltiples niveles.

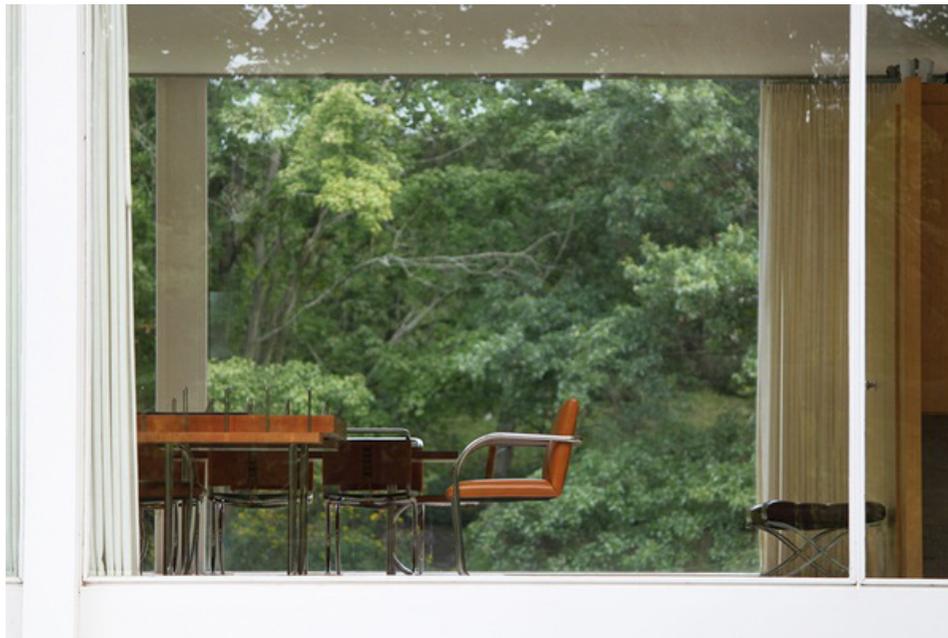


³³_ Fotografía del Pabellón Alemán de Barcelona, las reflexiones psicodélicas
Mies van der Rohe, Barcelona

En el caso de la desaparición de las fronteras, Mies diseñaba primorosamente: los muros cubiertos por mármol pulido, ónice doré naranja aislado en el centro del espacio interior, incluso el plano cuadrado de la piscina, ellos forman una tangencia al tejado fino y plano. Al final, todas las piezas muestran un espacio fluido y continuo. El uso de vidrio en el Pabellón de Barcelona ha logrado un gran éxito espacial. Sobre la propiedad refleja del vidrio en su texto, José Quetglas

*"pone en escena las dificultades de un ocupante solitario del Pabellón de Barcelona, reemplazado por sus propias imágenes virtuales."*¹⁹

¹⁹ QUETGLAS, Josep, *Der gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania*, Section b, Montreal, 1991, p.56 (versión inglesa: "Fear of Glass", en COLOMINA, Beatriz, (ed.), *Architectureproduction*, Revisions: *Papers on Architectural Theory and Criticism*, Princeton Architecture Press, Nueva York, 1988, p.133).



³⁴_ Fotografía de una pieza de la fachada de Casa Farnsworth,
Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946

Respecto al cerramiento acristalado, voy a describir su importancia obtenida por la levedad de las obras de Mies con la ayuda del escrito de Italo Calvino sobre el héroe Perseo. Me parece que la levedad de la que Mies es el maestro no podía estar mejor representada que con este gesto de refrescante gentileza hacia ese ser monstruoso y aterrador, aunque también en cierto modo frágil.

No obstante, después de la llegada a los Estados Unidos, el método de la composición espacial se abandonaba, mientras la aplicación del vidrio como un material de la fachada lo seguía utilizando, por ejemplo, la Casa Farnsworth y la Galería de Berlín. Los espacios de estas obras se han convertido en la primera idea de transparencia de Colin Rowe y Robert Slutzky: la transparencia literal.

Ésta transparencia física es un efecto de perspectiva formada por el material transparente, al igual que el efecto de superposición espacial del Cubismo que se empleaba vidrio de altura sucedáneo de ladrillo. Entonces, las fachadas comenzaban a expresar claramente el espacio interior del edificio. Podemos ver desde fuera hacia la sala, pasando por el vidrio transparente, de nuevo vemos el paisaje exterior de naturaleza. En definitiva, la cualidad reflectante de vidrio permite la presencia del edificio en sí mismo entre lo visible y lo invisible, transformándose en una increíble aparición.

Capítulo_3

El Marco Geométrico

*Belleza de dama y de sabio mente
y gentiles caballeros armados;
cantar de aves y razonar de amor;
hermosas naves que se deslizan por el mar;
aire sereno cuando el albor aparece
y blanca nieve que cae sin vientos;
vega y prado con flores;
oro, plata, azul en los ornamentos.²⁰*

— Cavalcanti
Parificazione dei reali, Italia

El verso “*y blanca nieve que cae sin viento*” fue tomado con pocas variantes por Dante, en el “*Infierno*” (XIV , 30):

“como nieve en los Alps, si no hay viento.”

En Dante, el adverbio “como” encierra toda la escena en el marco metafórico, en que tiene una realidad concreta y se establece con precisión el peso de las cosas. Aquí, la aparición del marco nos hace una expansión escénica de una imaginación novedosa.

²⁰ CAVALCANTI, Guido, Cancionero. Traducción de Julio Martínez Mesanza. Ediciones Siruela, en traducción de Juan Ramón Masoliver.



³⁵ _ Greenland #63, Zaria Forman, 2013

Sabemos que en la historia de arte, el objetivo principal del pintor era el regreso a la verdad a través de la imitación de la naturaleza y copiar al lienzo perfectamente. Lo interesante es que, cuando los artistas han logrado de hecho imitar, tenemos que recordar, como lo que ha dicho Maurice Denis, su famosa formulación en la admonición:

*"Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es una superficie plana cubierta de colores dispuestos en cierto orden."*²¹

Es que, cuando la habilidad de los pintores para imitar la naturaleza va progresando más, la diferencia entre una obra de arte y el mero truco engañoso se haría más pequeña. Nos hemos referido en el capítulo anterior al vidrio, un material no-materializado. Existente como una tela transparente, no sólo muestra el paisaje en la pared interior, sino también conlleva una ilusión visual a los observadores con su transparencia, su reflejo y su levedad sin peso, y con ello olvidar nuestro mundo real y perder el papel del juicio en el proceso de visión.

²¹ DENIS, Maurice : *Théories*, París, 1913, (citado por E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica* , 2ª ed, Madrid : Debate , 2002, p. 236)

En 1823, De Quincy, el gran crítico neoclásico, dedicó todo un libro a esa separación, sostenía:

*"me gusta abandonarme a sus ilusiones, pero quiero que el marco esté aquí, quiero saber que lo que veo no es más que una tela o un simple plano."*²²

En definitiva, el marco en el terreno de la pintura funcionaría como manera de distinguir en el caso de que lo virtual y lo real (el mundo de referencias) pasen a ser difíciles, para que nos alejemos de la ilusión y estemos atentos. Realmente, nuestra vista está determinada por un ángulo de visión. Lo que vemos es nada más que un mundo seleccionado y recortado, como si fuera una escena fragmentada momentáneamente. Aunque la escena es estática totalmente, con el fin de verla como si fuera un cuadro, tenemos que enmarcar una porción como cuando miramos a través de una ventana, o casi debemos cerrar los ojos, o deliberadamente tirar de ellos fuera de foco. Escribe Robin Evans de una explicación psicológica:

*"We are obliged, that is, to manipulate our perception so that it collaborates with the idea."*²³

²² A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris, 1823. p.128. Citado por Ernst, H. Gombrich, (*Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2ª ed. Madrid : Debate, 2002. p. 236)

²³ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusets : MIT Press 1995, p. 358.



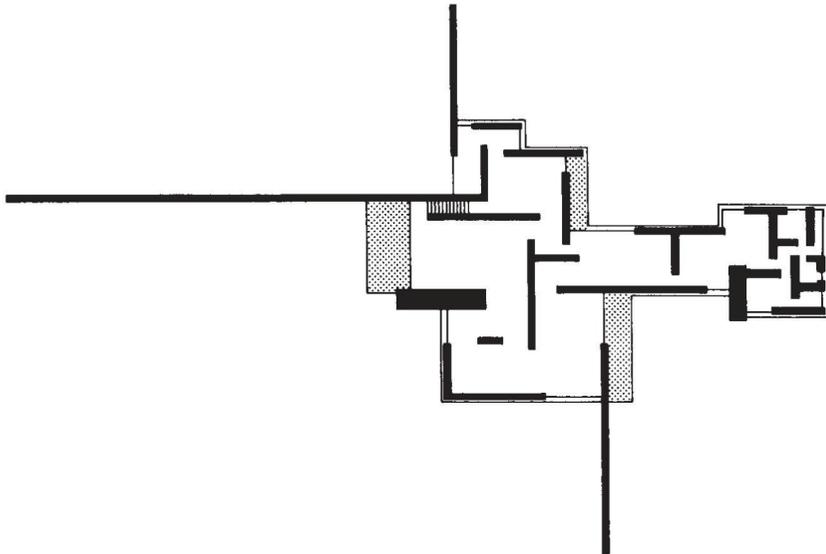
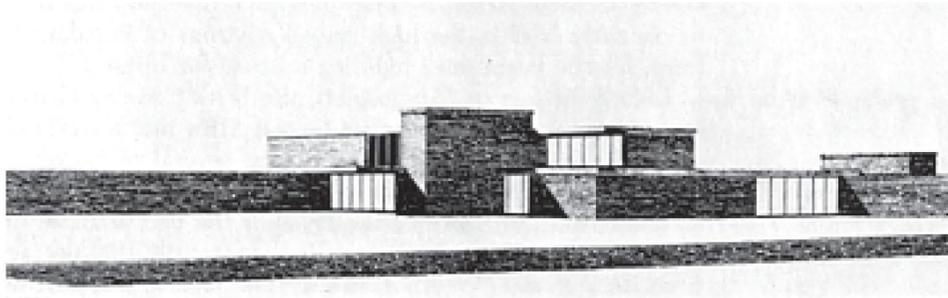
³⁶_ Fotografía de Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946

Y ¿el espacio? El marco diferencia el mundo virtual de lo real, mientras pone una limitación al espacio visual. Poincaré ya nos ha explicado el cambio de la noción de espacio a principios del siglo veinte así:

*"Our definition of space should be decided on grounds of practicality. It is also an issue of sensibility. As the world fills up with reifications of Euclid, as points, lines, and planes crowd in on perception—the result of our own collective, constructive activity—the urge to escape, widespread already, might increase."*²⁴

A continuación, un nuevo concepto de espacio desarrollado desde la pintura moderna de Mondrian rompió el estatus cerrado y aislado del espacio tradicional entre el interior y el exterior, formando un espacio más abierto. Ya no existía la frontera estricta en la arquitectura. Sin embargo, esta apertura en la tipología residencial era un desastre, porque la gente carece de la seguridad debido a la infinidad de espacio que va en contra fundamentalmente de las necesidades psicológicas. En realidad, la psicología humana es contradictoria, es decir, queremos una libertad ilimitada en la que, al final, nos podemos perder. Un lienzo infinito va a inundarnos sin ninguna dirección donde localizarse.

²⁴ POINCARÉ, Henri, *Science and Hypothesis*, New York, 1952, p.51-59

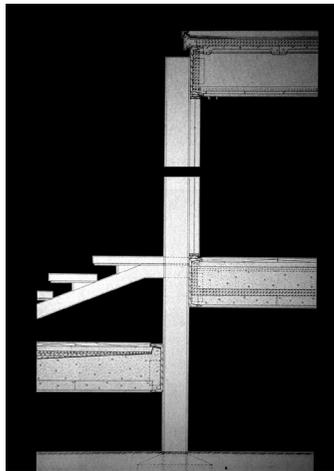


37_ Casa de campo en ladrillo, Mies van der Rohe, 1924

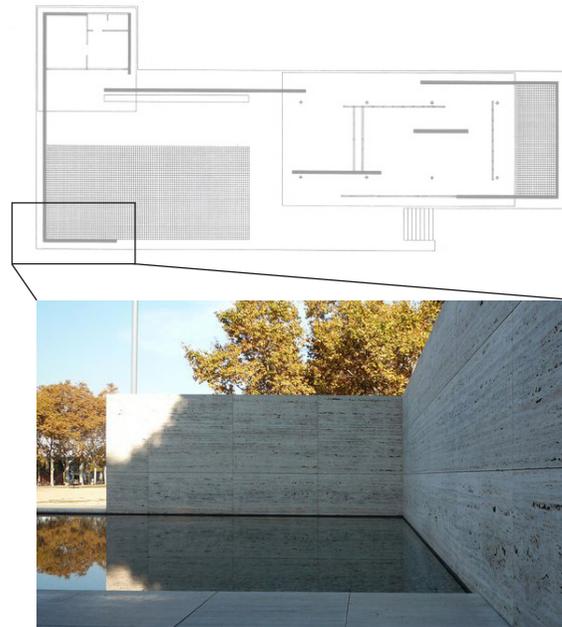
Por supuesto, sería imposible realizar este estatus ideal sin limitación, incluso en la axonometría espacial experimentada por De Stijl. Las líneas horizontales y verticales no pueden deshacer los bordes del marco. Parece que se pueda extender lo más alejado posible en una tela suficientemente grande. Pero un edificio, después de todo, tiene que ser capaz de estar construido en el espacio real, y no se puede evitar la limitación de material objeto.

Quizás poco a poco Mies ya había conocido lo irreal de la libertad completa. A continuación, él comenzó a centrarse en la dirección única, creando una sensación de extensión infinita. Al recorrer las etapas de Mies como un arquitecto, encontramos dos tipologías extremas entre ellas: una extensión hasta el infinito, en una continuidad horizontal por un lado, y la gran altura o profundidad en sentido vertical por otro. En pocas palabras, un tipo es el paralelepípedo de una sola planta y el otro es los rascacielos de vidrio.

Frente a la mayoría de los rascacielos de vidrio que construye en las ciudades grandes, queremos discutir la preferencia de Mies al espacio horizontal infinito. De hecho, las líneas de pared horizontal eran más atractivas en el proyecto de Casa de campo en ladrillo, en que Mies comenzaba a realizar la teoría espacial de Mondrian.



38_ Detalle constructivo,
Casa Farnsworth,
Mies van der Rohe,
Estados Unidos, 1946



39_ La esquina cerrada del norte,
El Pabellón Alemán de Barcelona
Mies van der Rohe, Barcelona, 1986

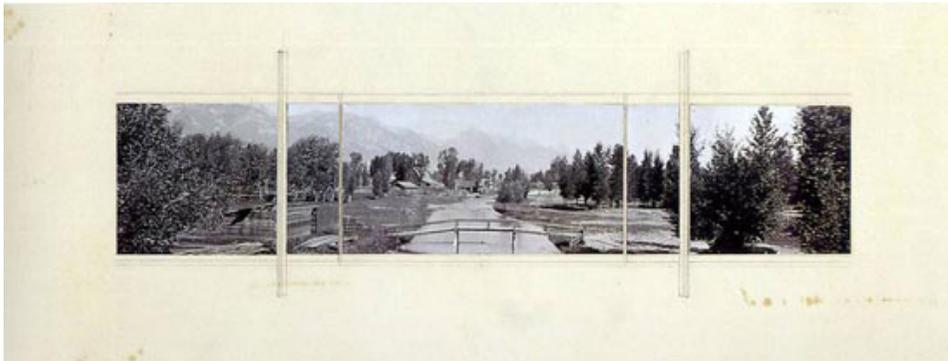
En el Pabellón de Barcelona, la planta parece amplia. A pesar de que la cubierta plana haya controlado todo el perfil del proyecto, las vistas a lo largo del pabellón sigue estando entre planos con los muros a ambos extremos. Después en la Casa Farnsworth, la línea horizontal se ha convertido totalmente en el mecanismo de de control. Nada puede penetrar el plano de cubierta, y además los pilares se pegan desde el exterior, presionándose bajo del tejado. El horizonte se extiende mucho más allá del ámbito restringido por ocho pilares. Los soportes de la Casa Farnsworth recalcan los planos horizontales aislados del suelo y el techo, por lo tanto la vista distante que se extiende hasta el infinito entre láminas planas y horizontales, como Quetglas reclama que:

*"en Mies encontraríamos siempre esa obsesiva voluntad de construir un espacio segregado y cerrado, definido sólo a partir de dos planos horizontales."*²⁵

²⁵ QUETGLAS, Josep, *Der gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania*, Section b, Montreal, 1991, p.56 (versión inglesa: *"Fear of Glass"*, en COLOMINA, Beatriz, (ed.), *Architectureproduction*, Revisions: *Papers on Architectural Theory and Criticism*, Princeton Architecture Press, Nueva York, 1988, p.133).



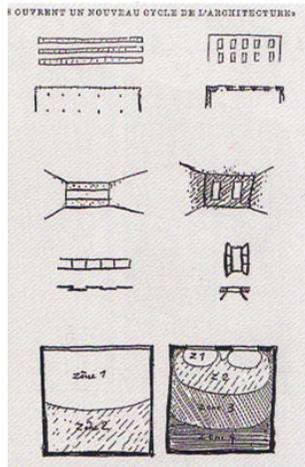
40_ Fotografía de Casa Farnsworth, la vista frontal desde fuera
Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946



41_ Collage de Casa Resor, desde el interior,
Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1939

Antes, he tratado de la relación íntima entre la obra de Mies y la pintura. Pero aquí el caso es un poco diferente por la relativa orientación de visión. Es decir, si con cualquier ángulo de visión miramos a un cuadro, visualmente estamos situados enfrente. En el caso de la mirada al edificio de Mies, la relación sería bidireccional: desde lo interior y desde lo exterior. Dicho de otra manera, por un lado, la naturaleza encierra la arquitectura desde fuera, mientras está encerrada dentro como en un marco de ventana.

En efecto, el paisaje natural es algo omnipresente en los dibujos de Mies en esa época, lo que indica que la función principal de la casa había llegado a consistir en enmarcar una vista de la naturaleza idealizada. La casa proclama su existencia como un cuerpo estructural con una propiedad cerrada, entonces el vidrio mantiene su carácter separado.



42_ Fotografía de Villa Savoye, la fachada
Le Corbusier, Francia, 1928-31

43_ la fenêtre-bandeau,
Uno de Cinq points de l'architecture moderne,
Le Corbusier, 1920s

Como una parte que puede conectar la arquitectura con lo exterior, la ventana juega un papel muy importante. Se ha producido un cambio en la revolución arquitectónica desde los inicios del siglo veinte. Uno de los cinq points de l'architecture moderne (los cinco puntos de una nueva arquitectura) es la ventana alargada (la fenêtre en longueur), liberada de los muros exteriores y la planta libre, mejorando la relación con el exterior y permitiendo un mejor asoleamiento de los espacios interiores. Las casas se dejaron abiertas para ofrecer vistas enmarcadas de la naturaleza.

Mies ya ha reconocido más tarde este efecto distanciada:

*"Cuando a través de las paredes de vidrio de la casa Farnsworth vemos la naturaleza, ésta adquiere un significado más profundo que cuando la vemos desde fuera. Se pide más de la naturaleza porque llega a formar parte de una totalidad mayor."*²⁶

²⁶ Véanse las páginas iniciales del ensayo de Krauss, Rosalind E., *The grid, the Cloud and the Detail*, en Mertins, Detlef (ed.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1984



← El traspatio → El antepatio → Fuera del patio →



← 100.8cm → 100.8cm → 100.8cm →
 ← 302.3cm →

↑ 29.3cm ↓

44_ 西园雅集图 “Composing Poetry on a Spring Outing”
 Atribuido a: Ma Yuan, 1189-1225, Song Dinastía
 Nelson-Atkins Museum of Art

Wolf Tegethoff ha escrito de la Casa Resor:

“The deliberate transformation of the landscape into a picture is the necessary prerequisite for the increasing openness of Miesian space. For only in this way can the interior maintain its identity and integrity, provide shelter and security, and nevertheless convey a feeling of freedom. Without this scenic backdrop that “close” the room, it would expand into the infinite, which would be tantamount to its total dissolution. Solely its having been “set apart” guarantees its separate existence.”²⁷

Esta forma de abrirse a una vista panorámica, en cierto modo es parecido a un tipo de pintura de la Antigua China. Aquí voy a mostrar un ejemplo en forma de rollo de seda. De este modo, vemos que este rollo se divide en tres partes para tratar de un panorama del jardín en la vida diaria, ordenando por las ubicaciones geográficas.

²⁷ TEGETHOFF Wolf, *Mies van der Rohe: the villas and country houses*, New York: Museum of Modern Art, 1985



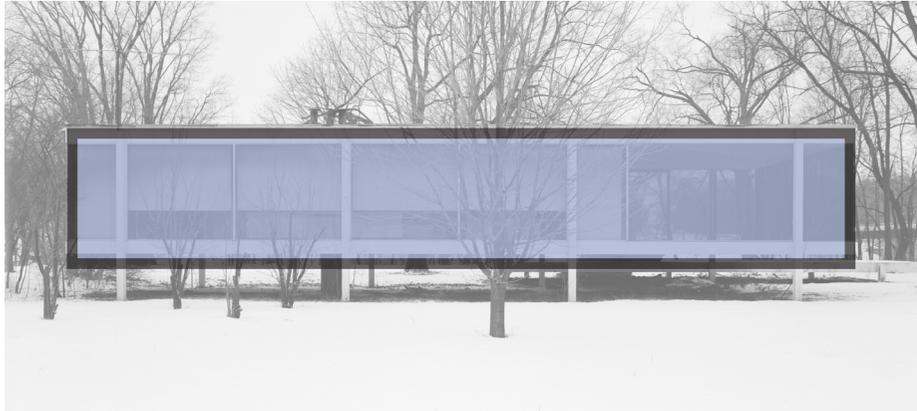
45_ Grabado del siglo XVIII que pone de manifiesto el concepto de "el cuadro como una ventana" (Alberti) representando la "pared de vidrio" (Leonardo). De la obra de Jean Dubreuil, "La Perspective Practique" titulado "Método fácil de representar los objetos naturales según las reglas de la perspectiva". 1642

Luego Mies utiliza una representación enmarcada para enfatizar la sensación de expansión de cajas, del mismo modo que Alberti llevó a cabo sus demostraciones estéticas en perspectiva. Podría decirse que la caja tiene una característica cerrada muy fuerte, pero Robin Evans ha descrito:

*"esto es, para ver a lo lejos, creamos una versión de la rebanada horizontal de Mies."*²⁸

Recordamos la levedad manifestada en la vista frontal en la que se incluye la totalidad de información sobre la arquitectura. También podemos ver claramente desde fuera, la estrategia arquitectónica como responder a la manera con la que se articularía con la naturaleza, el cielo y la tierra. En todo caso, las técnicas de diseño de Mies tienen una fuerte característica para que los proyectos se vean muy ligeros.

²⁸ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.266)



46_ Fotografía de Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946



47_ Theo van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance* , 1918

Este prodigio se hace a través del uso de la plataforma. Mies diseñaba una plataforma artificial de varios niveles, creando la disparidad de visión, que se puede describir como un Raumplan externo en el espacio abierto. Mientras controlaba la ubicación, la anchura y la dirección de las escaleras que conectaban entre las plataformas, para formar una secuencia del recorrido con una orientación visual muy sutil.

Desde su primer proyecto, la casa Riehl, Mies ya empezó dedicarse al diseño de la plataforma. Con suerte, el emplazamiento le daba un Raumplan natural. El tipo de la casa Riehl se encuentra también en otros proyectos de Mies: la propuesta de concurso para el monumento a Bismarck, de 1910; la casa Wolf, la casa Tugendhat y el proyecto para una Casa en la montaña, de 1934. Varios proyectos tienen una relación íntima, a modo de dique, con los emplazamientos en pendiente.



⁴⁸ _ Fotografía de Casa Farnsworth, las escaleras de la entrada,
Mies van der Rohe, Estados Unidos, 1946

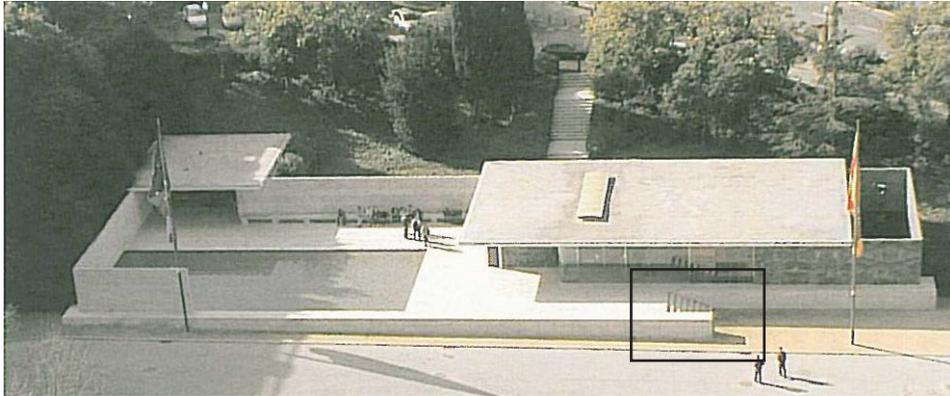
En el mayor número de casos, diseñaba una plataforma artificial como los cinco proyectos de Berlín. Entre ellos, excepto los dos rascacielos de vidrio, los demás poseían un fantástico diseño de plataforma, como las propuestas en que exploraban la referencia al horizonte infinito.

Tras su etapa de los Estados Unidos, los proyectos de arquitectura se caracterizaban por un estilo más clásico, pero era omnipresente la plataforma. Un ejemplo muy típico es la Casa Farnsworth que contiene dos plataformas con las escaleras que están situadas perpendicularmente al lado largo de los cuadrados. Aunque la primera terraza es un espacio abierto sin dirigir hacia ninguna dirección, con ayuda de las escaleras se produce un recorrido dinámico, por el que la gente debe girar para entrar en la casa.



⁴⁹_ Fotografía de Crown Hall, la plataforma de la entrada
Mies van der Rohe, Chicago, Illinois Estados Unidos, 1956

Mies volvió a la simetría clásica en el proyecto de Crown Hall junto con un podio en la entrada principal. De hecho, repitió el diseño igual que el edificio de oficina en Berlín, levantando una media altura para iluminar la planta baja. Una plataforma de descanso que aumentaba el sentido ceremonial de Schinkel.



Incluso en el pabellón de Barcelona, podemos identificar el uso de la plataforma de modo artificial, estableciendo una intención ceremonial relativamente oculta. El recorrido de visita se inicia por las escaleras laterales que, podemos decir, están bajo la influencia de De Stijl.



⁵⁰_ El Pabellón Alemán de Barcelona, la vista de pájaro, las escaleras, Mies van der Rohe, Barcelona, 1986



51_ Fotografía de Nueva Galería de Berlín, Mies van der Rohe,
Berlín, Alemania, 1968



52_ Fotografía de Sala de Conciertos de Lucerna, Jean Nouvel,
Lucerna, Suiza, 1999

Su último trabajo es la Nueva Galería Nacional de Berlín, y su gran sala está erigida sobre el nivel de la amplia plataforma, dándole a la composición una sensación de levedad y marcada horizontalidad. La enorme cubierta realizada en acero parece ser capaz de controlar todo, y nos lleva a recordar un proyecto de Jean Nouvel, la Sala de Conciertos de Lucerna.



⁵³_ *Broken Obelisk*, Barnett Newman,
Acero corten, Berlín, 1963



⁵⁴_ *Têtes et Queue*, Alexander Calder
Acero, Berlín, 1965

Después del regreso de la simetría clásica, al igual que en el caso del Pabellón Alemán, las escaleras se suben desde el lado lateral, pequeñas y ocultas. En efecto, el concepto miesiano apuesta por la ubicación sobre un podio de piedra, que funciona también como un área de exposición al aire libre, donde se hallan esculturas como "*Broken Obelisk*" (1963) de Barnett Newman y "*Têtes et Queue*" (1965) del recordado Alexander Calder.

Capítulo 4

*“ Il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume.”
(Debe ser ligero como un pájaro, no como la pluma.)*

*_ Paul Valéry
un escritor, poeta, ensayista francés*

Hace casi cien años que la arquitectura moderna ha desarrollado, aunque los primeros maestros nos dejaron muchas obras inmortales. Pero en el siglo XXI, nuestro pensamiento en construir arquitectura sólo queda en su era? "*Hacia una Nueva Arquitectura*" es una respuesta del arquitecto a esa época, pero hasta hoy, el siglo XXI, ¿no deberíamos explorar nuevo lenguaje arquitectónico? ¿no deberíamos trabajar con más esfuerzo para explorar nuevas formas de construir?

En 2009, el KAIT taller diseñado por Junya Ishigami ganó la 61ª Architectural Institute of Japan Prize. Es el primer premio de Japón en el campo de la arquitectura.

La razón dada para su selección del premio de Architectural Institute of Japan dice como lo siguiente:

"what we have here is an astounding attempt to wholly assimilate the ways in which the root characteristics and skeleton structures of a space exist, while considering and realizing an architectural space solely by means of density for the first time."

Aquí, voy a introducir las obras de este arquitecto japonés bajo de la influencia de Ito Toyo y Sejima Kazuyo, por medio de los conceptos claves de de su teoría arquitectónica denominada por los fenomenos naturales:

el horizonte, las nubes, la lluvia, el bosque.

55_ *Horizon*, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2003



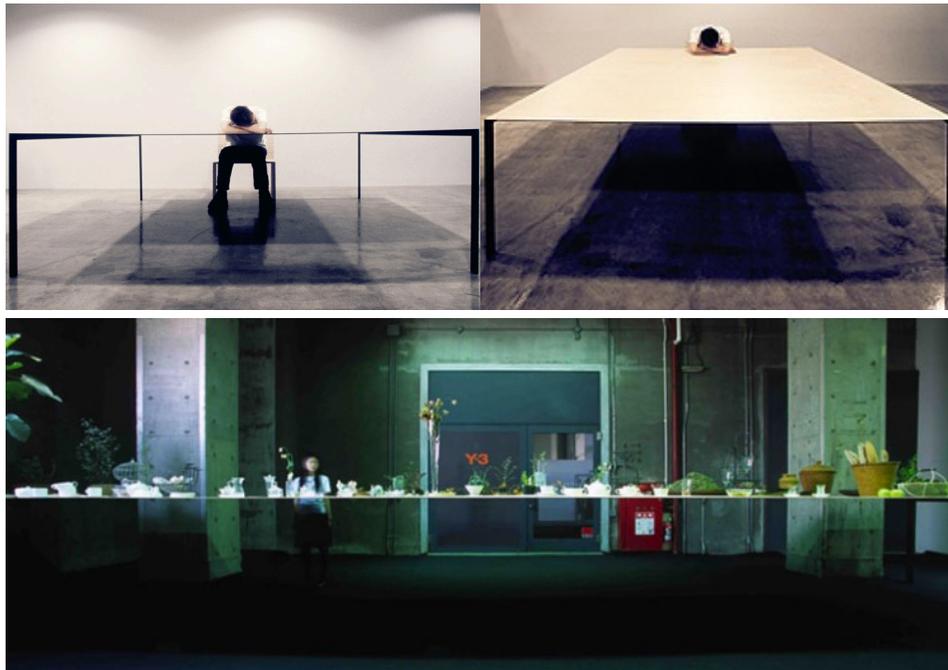
Horizonte

Percibimos los paisajes como una combinación de ambos el cielo y la tierra.

En los planes para los edificios de una sola planta, el suelo y el techo son generalmente dibujados por separado. Asimismo, para este edificio, el techo como suelo artificial ultra-delgado y la tierra piso inferior se dibujan simultáneamente, uno sobre el otro.

⁵⁶ *Tables for a restaurant, 2003, (arriba)*

Tables, en la Art Basel exhibition, 2006, (abajo)



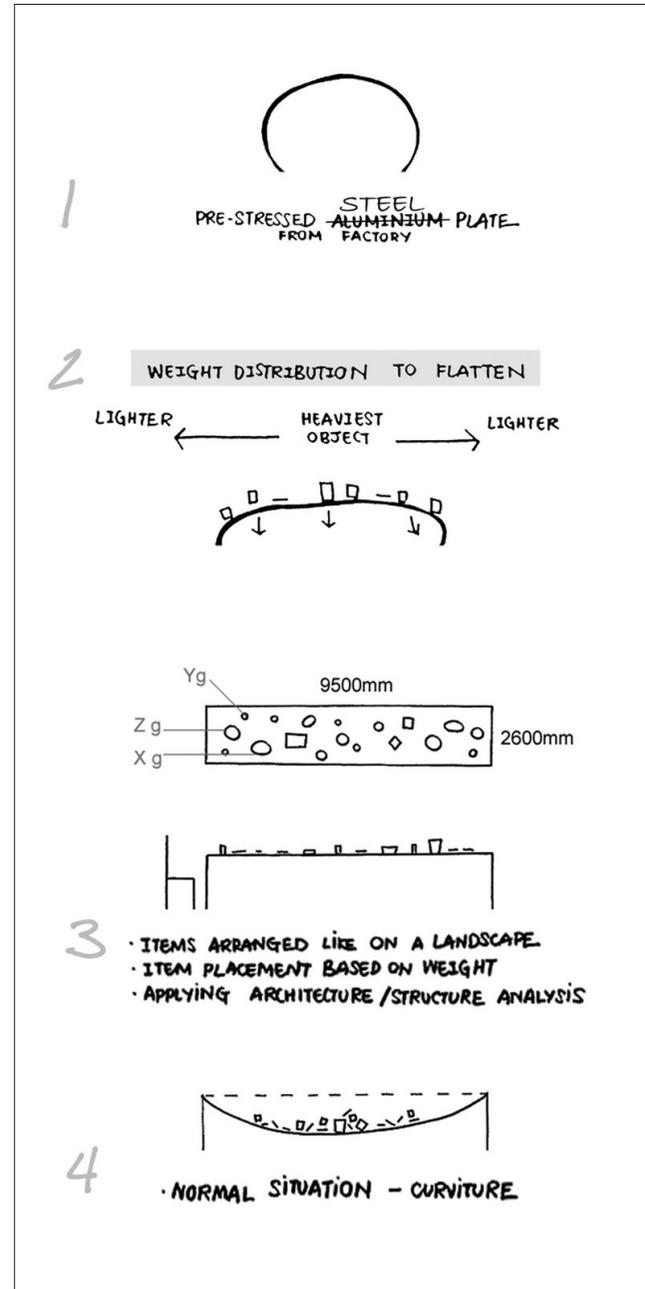
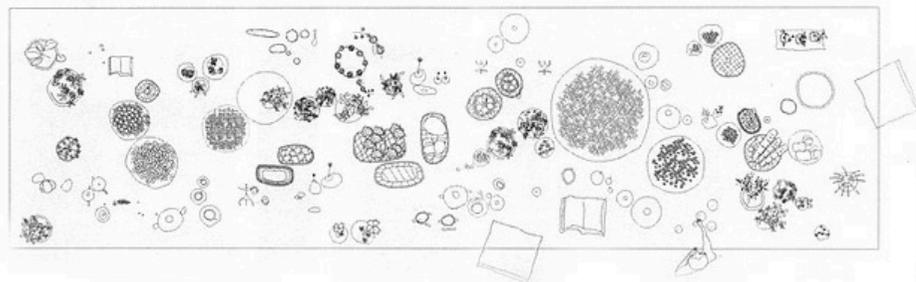
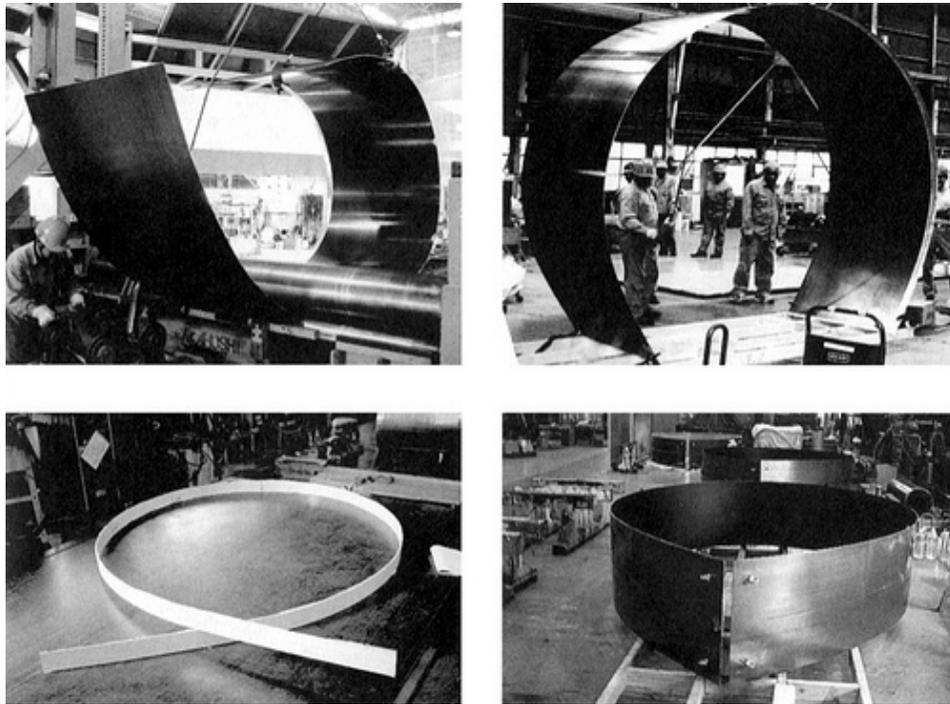
Con el apoyo del ingeniero japonés, Konishi Yasutaka, Junya Ishigami diseñó unas mesas ultra-finas magnificentes.

Es una mesa de acero de 9,5 metros de largo, 2,6 metros de ancho y hecha de una sola lámina de acero de 3 mm de espesor pretensado, que descansaba sólo en cuatro patas en las esquinas.

El arriba es la mesa cuadrada, de acero de 2 metros de largo y de ancho y hecha de una sola lámina de acero de 4.5 mm de espesor pretensado.

La que está abajo es la mesa rectángula, de acero, de 9.5 metros de largo 2,6 metros de ancho y hecha de una sola lámina de acero de 6 mm de espesor pretensado, que descansaba sólo en cuatro patas en las esquinas.

57_ Fotografías del proceso fabricado de la obra *Tables*, 2005



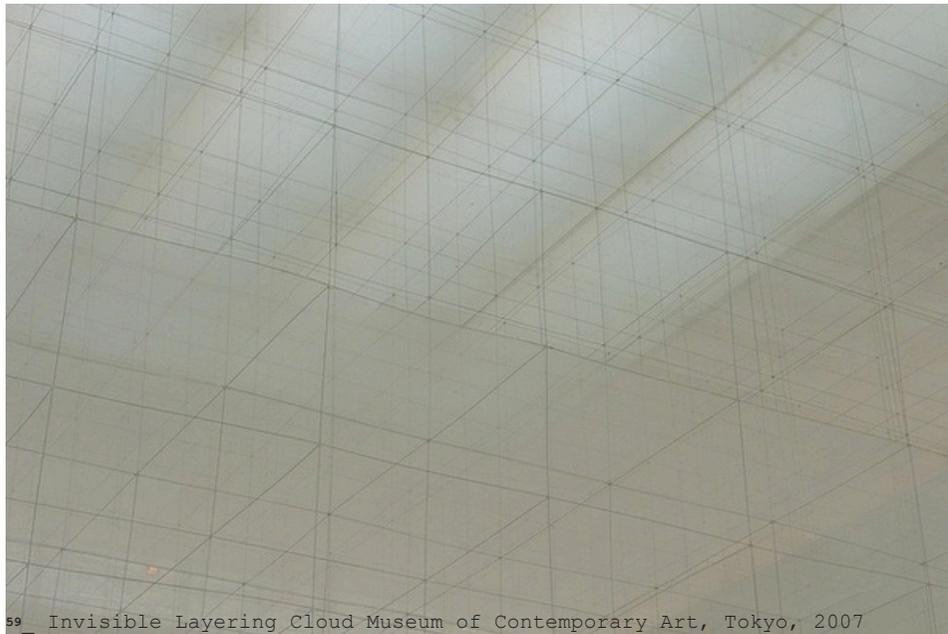


58_ Invisible Layering Cloud Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2007

Nube

Las nubes es una nueva imagen para la arquitectura.

Una combinación de condiciones también puede producir nubes más complejas, alterando gradualmente en la naturaleza a través de un ciclo constante de estabilidad e inestabilidad.



59_ Invisible Layering Cloud Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2007

Las nubes aparecen como un fenómeno de la naturaleza y también tienen estructura, por ejemplo apareciendo a diferentes alturas según el tipo.

En algo que se encuentra entre los fenómenos naturales y la estructura construida puede ser nuevas potencialidad para la arquitectura.

El flujo de aire crea el poder de varias maneras. Los edificios están generalmente diseñados para resistir la presión del viento, pero ¿por qué no en lugar de incorporarlo en parte de la estructura, como una fuerza de mantenimiento de la corriente de aire? En una escala similar a la nube, es posible que podamos para tratar las corrientes de aire lo mismo que las estructuras, los elementos que contribuyen a la composición de los edificios.



⁶⁰_ Balloon en la "Space for your Future" Exhibición, Junya Ishigami
Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2007

Maravillosamente un enorme globo era hecho de aluminio que pesa más de una tonelada, y se flota. Lleno de 1.000 m³ de helio, la estructura del paralelepípedo de altura de cinco pisos era completamente libre flotando en el atrio del Museo de Arte Contemporáneo de Tokio en 2008.

No hay demasiadas fotos de la instalación, pero hay un clip de youtube menos que un empleado del museo extendiendo la mano y tirando suavemente el globo hacia el suelo con una mano. Es la encarnación perfecta de tantas paradojas: una masa sin peso, llenando un espacio vacío con el aire.



61_ Balloon en la "Space for your Future" Exhibición, Junya Ishigami
Museum of Contemporary Art, Tokyo, 2007



62 Architecture as Air, Japanese pavilion at the Venice Biennale of Architecture, 2008

Lluvia

Las columnas en el modelo arquitectónico aquí son de una configuración muy clásica, forma de templo. La planta y la elevación mientras tanto se parecen a los cristales que determine el flujo invisible de la fuerza y la estabilidad.

El modelo en su conjunto es de escala arquitectónica, pero la escala de la estructura es la de las gotas de agua o partículas de las nubes. Tal vez, entre la abstracción de la arquitectura y el de los fenómenos naturales, se encuentra otro nuevo tipo de carácter abstracto.



⁶³_ Kanagawa Institute of Technology Workshop, Junya Ishigami, Atsugi, Kanagawa Prefecture, Japan, 2008

Bosque

La racionalidad puede ser menos de una simple coincidencia de uno a uno de forma y de función, y más acerca de la vinculación de las nuevas relaciones en medio de infinitas, la complejidad insondable.

Las diferencias sutiles en las proporciones y la orientación de los pilares encarnan la diversidad de ambientes creada por esta estructura.

El espacio se regenera cada vez, como el crecimiento de un bosque.



64_ Kanagawa Institute of Technology Workshop, Junya Ishigami,
Atsugi, Kanagawa Prefecture, Japan, 2008



No.1 No.1 4049.0 SM490A	No.2 No.2 4025.3 SM490A	No.3 No.3 4145.2 SM490A	No.4 No.4 4183.3 SM490A	No.5 No.5 4086.2 SM490A	No.6 No.6 4111.6 SM490A	No.7 No.7 4049.3 SM490A	No.8 No.8 4193.3 SM490A
No.17 No.17 4028.0 SM490A	No.18 No.18 4393.9 SM490A	No.19 No.19 4426.8 SM490A	No.20 No.20 4464.2 SM490A	No.21 No.21 4462.6 SM490A	No.22 No.22 4191.4 SM490A	No.23 No.23 4109.3 SM490A	No.24 No.24 4119.3 SM490A
No.34 No.34 4033.4 SM490A	No.35 No.35 4122.8 SM490A	No.36 No.36 4184.4 SM490A	No.37 No.37 4462.6 SM490A	No.38 No.38 4015.8 SM490A	No.39 No.39 4094.4 SM490A	No.40 No.40 4584.5 SM490A	No.41 No.41 4076.0 SM490A
No.51 No.51 4167.8 SM490A	No.52 No.52 4288.4 SM490A	No.53 No.53 4305.8 SM490A	No.54 No.54 4206.3 SM490A	No.55 No.55 4245.5 SM490A	No.56 No.56 4286.8 SM490A	No.57 No.57 4028.8 SM490A	No.58 No.58 4032.8 SM490A
No.68 No.68 4045.5 SM490A	No.69 No.69 4051.4 SM490A	No.70 No.70 4023.5 SM490A	No.71 No.71 4183.4 SM490A	No.72 No.72 4519.3 SM490A	No.73 No.73 4493.5 SM490A	No.74 No.74 4072.5 SM490A	No.75 No.75 4554.0 SM490A
No.85 No.85 4232.4 SM490A	No.86 No.86 4591.6 SM490A	No.87 No.87 4127.3 SM490A	No.88 No.88 4119.3 SM490A	No.89 No.89 4533.3 SM490A	No.90 No.90 4274.2 SM490A	No.91 No.91 4274.0 SM490A	No.92 No.92 4307.4 SM490A
No.102 No.102 4242.8 SM490A	No.103 No.103 4216.0 SM490A	No.104 No.104 4227.6 SM490A	No.105 No.105 4292.6 SM490A	No.106 No.106 4484.6 SM490A	No.107 No.107 4275.8 SM490A	No.108 No.108 4244.3 SM490A	No.109 No.109 4227.2 SM490A
No.119 No.119 4047.3 SM490A	No.120 No.120 4192.6 SM490A	No.121 No.121 4399.3 SM490A	No.122 No.122 4296.0 SM490A	No.123 No.123 4113.1 SM490A	No.124 No.124 4179.3 SM490A	No.125 No.125 4095.8 SM490A	No.126 No.126 4391.5 SM490A
No.136 No.136 4087.3 SM490A	No.137 No.137 4179.3 SM490A	No.138 No.138 4272.3 SM490A	No.139 No.139 4402.8 SM490A	No.140 No.140 4442.6 SM490A	No.141 No.141 4304.4 SM490A	No.142 No.142 4149.8 SM490A	No.143 No.143 4104.9 SM490A
No.144 No.144 4445.8 SM490A							

65_ Kanagawa Institute of Technology Workshop, Junya Ishigami, Atsugi, Kanagawa Prefecture, Japan, 2008



La levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar.²⁹

———— *Italo Calvino, un escritor italiano*

²⁹ CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid : Siruela, 1994

Bibliografía

Introducción

¹ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.247)

² STEVEN, Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez Gómez. *Questions of perception : phenomenology of architecture*. Tokyo : A+U Publishing, 1994. p.40-42

³ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19,1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.254)

⁴ EISENMAN, Peter, *Ten Canonical Buildings, 1950-2000*. New York : Rizzoli, 2006. p.245. Traducción de Moisés Puente. (*Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona : Gustavo Gili, 2011. p. 56)

⁵ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p. 260)

Capítulo_1

⁶ LACAN, Jean, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964 (Seminario 11), Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 102-103. Traducción de Marlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott.

⁷ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna : una historia desapasionada*, Traducción de Jorge Sainz, Barcelona : Gustavo Gili , D.L. 2005, p. 109

⁸ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press 1995, p. 337.

⁹ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press 1995, p. 338-339

¹⁰ COLQUHOUN, Alan, *La arquitectura moderna : una historia desapasionada*, Traducción de Jorge Sainz, Barcelona : Gustavo Gili , D.L. 2005, p. 118

¹¹ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed.Madrid : Debate, 2002, p. 238

¹² GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed.Madrid : Debate, 2002, p. 239

Capítulo_2

¹³ Amédée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret, "Intégrer," *Création 2* [November] 1921, n.p.

¹⁴ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed.Madrid : Debate, 2002, p.174

¹⁵ GOMBRICH, Ernst, H., *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 2ª ed.Madrid : Debate, 2002, p. 280

¹⁶ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press, 1995, p.351.

¹⁷ GOTO Fumiko, *A Reconsideration of the Use of Collages in Mies van der Rohe's architectural plans*, Series of Advanced Study of Logic and Sensibility, vol.4, Keio University, 2011, p. 309

¹⁸ KEPES, György, *Language of Vision*, New York : Dover 1995, p.77

¹⁹ QUETGLAS, Josep, *Der gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania*, Section b, Montreal, 1991, p.56 (versión inglesa: "Fear of Glass", en COLOMINA, Beatriz, (ed.), *Architectureproduction, Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism*, Princeton Architecture Press, Nueva York, 1988, p.133).

Capítulo_3

- ²⁰ CAVALCANTI, Guido, Cancionero. Traducción de Julio Martínez Mesanza. Ediciones Siruela, en traducción de Juan Ramón Masoliver.
- ²¹ DENIS, Maurice : *Théories*, París, 1913, (citado por E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictórica* , 2ª ed, Madrid : Debate , 2002, p. 236)
- ²² A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris, 1823. p.128. Citado por Ernst, H. Gombrich, (*Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 2ª ed.Madrid : Debate, 2002. p. 236)
- ²³ EVANS, Robin, *The projective cast : architecture and its three geometries*, Massachusetts : MIT Press 1995, p. 358.
- ²⁴ POINCARÉ, Henri, *Science and Hypothesis*, New York, 1952, p.51-59
- ²⁵ QUETGLAS, Josep, *Der gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania*, Section b, Montreal, 1991, p.56 (versión inglesa: "Fear of Glass", en COLOMINA, Beatriz, (ed.), *Architectureproduction, Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism*, Princeton Architecture Press, Nueva York, 1988, p.133).
- ²⁶ Véanse las páginas iniciales del ensayo de Krauss, Rosalind E., *The grid, the Cloud and the Detail*, en Mertins, Detlef (ed.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1984
- ²⁷ TEGETHOFF Wolf, *Mies van der Rohe: the villas and country houses*, New York: Museum of Modern Art , 1985
- ²⁸ EVANS, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*. AA Files 19, 1990. Traducción de Moisés Puente (*las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. Valencia; Girona: Pre-Textos: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005. p.266)
- ²⁹ CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid : Siruela, 1994