

Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida

Mies in Brussels 1934. Synthesis of an unbuilt exhibition architecture

Laura Lizondo Sevilla^a, José Santatecla Fayos^b, Nuria Salvador Luján^c

Universitat Politècnica de València. ^a laulise@pra.upv.es, ^b jsantate@pra.upv.es, ^c nusalluj@upvnet.upv.es



Received 2015.09.19

Accepted 2016.03.06

Resumen: El artículo se adentra en el complejo mundo de las arquitecturas expositivas, aquellas cuyo destino se reduce a ser montadas, expuestas y desmontadas en un corto período de tiempo. Un proceso que permite una rápida vivencia de la arquitectura, acotada en el tiempo, y cuya experimentación da pie al alumbramiento de nuevos conceptos. El texto se centra en el Pabellón Alemán diseñado por Mies van der Rohe para la Feria Mundial de Bruselas de 1934, su única arquitectura efímera no construida dada la singularidad política del momento. Ahora, la crítica y el archivo nos permiten reinterpretar su aportación a la historia de la arquitectura.

Palabras clave: Mies, Alemania, Pabellones Expositivos, Exposiciones Universales, Bruselas.

Abstract: *The article delves into the complex world of exhibition architectures, those whose destiny is reduced to be mounted, exposed and dismantled in a short period of time. A process that allows a quick experience of architecture, bounded in time, and whose experimentation gives rise to the birth of new concepts. The text focuses on the German Pavilion designed by Mies van der Rohe for the Brussels World's Fair of 1934, his only unbuilt ephemeral architecture due to the political uniqueness of the moment. Now, criticism and the archive allow us to reinterpret its contribution to the history of architecture.*

Keywords: *Mies, Germany, Exhibiting Pavilions, World's Fair, Brussels.*



"(...) Hoy nos vemos obligados a reconocer en la historia no un gran depósito de valores codificados sino una enorme colección de utopías, fracasos y traiciones (...) En un cierto sentido, la historia tiende a convertirse en ambigua. No ofreciendo ya certezas, parece presentarse como pura colección de hechos y de cosas que esperan su significado cada vez de las sucesivas elecciones de proyección. Ya no es la historia la que ofrece un horizonte de estabilidad y valores al arquitecto. Es más bien la arquitectura, en su constitución, en su cambio, en su tentativa de crear nuevamente de la nada los propios objetivos y los propios valores, la que da a la Historia significados en perpetua metamorfosis".¹

Las palabras de Manfredo Tafuri, sobre "Las tareas de la crítica", aclaran y ponen en relación el vínculo existente entre historia, arquitectura y crítica, términos que sirven para introducir el propósito del presente artículo: la crítica que permite reinterpretar la historia de la arquitectura. Mientras que la historia es estéril en sí misma, la crítica, sin embargo, comprueba la validez histórica desafiando la estabilidad, juzgando el proceso y no el resultado, analizando lo teorizado además de lo construido, lo frustrado además de lo conseguido. Podría decirse que el proceso de creación de las formas arquitectónicas, en las que la elección implica también la desestimación, sirve para aportar ensayos y experiencias fundamentales para el resultado final, momento en el cual recuperan su significado y razón de ser. Formas que responden a ideas y conceptos que se encuadran en el proceso racional de la creación arquitectónica y que, en este texto, se extrapolan por analogía a la *arquitectura de papel*. Tal y como afirma Beatriz Colomina, esta rama de la arquitectura -que podría desglosarse en concursos, exposiciones y publicaciones- fue la responsable de hacer históricas personalidades tan significativas como la de Mies van der Rohe, arquitecto que

"(...) Today, too, we are obliged to see history not as a great tank of codified values, but as an enormous collection of utopias, failures and betrayals (...) In a certain sense, history has a tendency to become ambiguous. Offering no certainties, history seems to offer itself as a mere collection of facts and things that wait to be given a meaning, in their turn, by each successive planning choice. It is not history, anymore, that offers the architect a horizon of stability and values. It is, rather, architecture that, in its making, in its changing, in its attempt to recreate from nothing its own purpose and values, gives a constant metamorphosis of meanings to history".¹

The words by Manfredo Tafuri on "The tasks of criticism" clarify and correlate the existing link among history, architecture and criticism. These terms are used to introduce the purpose of this article: criticism that allows reinterpreting the history of architecture. While the history itself is sterile, criticism tests, however, the historical validity by defying stability, judging the process and not the outcome, analyzing the theory besides what has been built, the frustrated besides what has been achieved. It could be said that the process of creating architectural forms, in which choice also involves dismissal, serves to provide fundamental testing and experiences for the final result, in which they regain their meaning and raison d'être. Forms responding to ideas and concepts that fit into the rational process of architectural creation and that, in this text, are extrapolated by analogy to the paper architecture. As stated by Beatriz Colomina, this branch of architecture —which could be broken down into competitions, exhibitions, and publications— was responsible for turning figures as significant as Mies van der Rohe, the architect who is the focus of this research, into historical. Because the modernity of theoretical and

centra la atención de esta investigación. Porque la modernidad de los proyectos teóricos y efímeros ideados por Mies durante los años 20 y 30 no fue fortuita, sino que la publicidad, mezclada con la utopía que envolvía estos certámenes, propiciaba la vanguardia conceptual y material, precisamente por el contexto para el que eran creados.² Arquitecturas visionarias, reivindicativas, concebidas en un mundo ideal sin clientes, sin normas, sin programa. Formas que responden a ideas que forman parte de la historia de la arquitectura.

Si bien sólo una mínima parte de las propuestas presentadas a concurso llegan a construirse y el manifiesto teórico es literatura propiamente dicha, las exposiciones sí son arquitecturas tangibles temporalmente. Están pensadas para ser construidas en un corto plazo de tiempo, vividas y experimentadas durante unos pocos meses y desmontadas casi de inmediato. Son arquitecturas representativas de un período muy breve y un lugar muy concreto, utilizadas como herramientas empíricas del taller de proyectos de una larga lista de arquitectos. Bruno Taut, Konstantin Melnikov, Walter Gropius, Le Corbusier, Gerrit Rietveld, Marcel Breuer, Josep Lluís Sert, Alvar Aalto, Jean Prouvé, Aldo van Eyck... por citar algunos. Son experiencias rápidas y acotadas en el tiempo, que permiten ensayar conceptos que posteriormente se trasladan a la arquitectura permanente, tal y como sucedió en la obra Mies van der Rohe, pero también al revés. Son igualmente experiencias que resumen los hallazgos de toda una carrera profesional, como fue el caso de los últimos espacios expositivos de Alison y Peter Smithson.

En cualquiera de los casos, ya fueran arquitecturas que experimentaban conceptos o que sintetizaban los ya experimentados, las exposiciones sirvieron de manifiesto construido de ideales artísticos y políticos; mensajes escenificados en pequeñas

ephemeral projects designed by Mies in the 20s and 30s was not fortuitous. Advertising, mixed with the utopia that surrounded these events, favoured the conceptual and material avant-garde, precisely because of the context for which they were created.² Visionary vindicatory architectures, conceived in an ideal world without customers, without rules, without a program. Forms that respond to ideas that are part of the history of architecture.

While only a fraction of the proposals submitted for the contest get to be built and the theoretical manifesto is literature in the strict sense, exhibitions are actually temporarily tangible architectures. They are intended to be built in a short time, lived and experienced for a few months and dismantled almost immediately. They are representative architectures for a very short period of time and for a very specific place, used as empirical tools of the projects workshop for a long list of architects. Bruno Taut, Konstantin Melnikov, Walter Gropius, Le Corbusier, Gerrit Rietveld, Marcel Breuer, Josep Lluís Sert, Alvar Aalto, Jean Prouvé, Aldo van Eyck... to name a few. They are quick and time-bound experiences, allowing to test concepts that later would be transported to permanent architecture, as it happened in the work of Mies van der Rohe, but also the other way round. These experiences also summarize the findings of a whole career, as was the case of the last exhibition spaces by Alison and Peter Smithson.

In either case, either they were architectures experiencing concepts or synthesizing those already experienced, exhibitions were a built manifesto of artistic and political ideals; messages staged in small rooms, art galleries or, on a larger

salas, galerías de arte o, a mayor escala, en los pabellones expositivos que formaban parte de los recintos feriales de las Exposiciones Universales. Y si los montajes expositivos son el reflejo de las inquietudes proyectuales del arquitecto, los pabellones nacionales de las grandes muestras mundiales son además el reflejo de la voluntad política por mostrar el carácter de una nación. Son, en definitiva, una oportunidad para reflexionar sobre la identidad de un país y darse a conocer al mundo a partir de la imagen que se quiera proyectar; lugares perfectos para la difusión, objetos propagandísticos en donde el lenguaje arquitectónico es parte fundamental del discurso.³

En una breve revisión histórica, se pueden encontrar ejemplos tan claros como el pabellón de la Unión Soviética diseñado por Boris Iofán para la Exposición de París de 1937 o los pabellones italianos para las exposiciones de Chicago (1933) y Bruselas (1935). Pero también existen otros en donde la relación entre arquitectura e ideología no es tan inmediata. Este es el caso del pabellón nacional propósito de esta investigación, una arquitectura expositiva que nació como iniciativa de un régimen político y murió precisamente por la misma causa: el Pabellón Alemán diseñado por Mies van der Rohe para la Feria Mundial de Bruselas de 1935.

La importancia de este pabellón no construido radica precisamente en su concepción, ya que las ideas contenidas en el proyecto fueron la síntesis de un proceso continuo que trasciende el mundo efímero de las exposiciones para asentarse en los fundamentos de los planteamientos arquitectónicos de Mies van der Rohe. Esta propuesta fue, en definitiva, la suma y síntesis de los conceptos que Mies depuró a lo largo de los más de 70 espacios expositivos proyectados entre 1927 y 1937 en colaboración con la diseñadora Lilly Reich; una

scale, in the exhibition pavilions that were part of the fairgrounds of World's Fairs. And if the exhibitions reflect the architect's design concerns, the national pavilions of the great world's fairs are also a reflection of the political will to show the character of a nation. They are, in short, an opportunity to reflect on the identity of a country and to disclose to the world through the image they want to project. They are perfect spots for dissemination, propagandistic objects where the architectural language is a fundamental part of the discourse.³

In a brief historical review, one can find examples as clear as the Soviet Union pavilion designed by Boris Iofan for the Paris Exhibition of 1937 or the Italian pavilions for the exhibitions of Chicago (1933) and Brussels (1935). But there are others where the relationship between architecture and ideology is not so immediate. This is the case of the national pavilion purpose of this research, an exhibition architecture that was born as an initiative of a political regime and died precisely for the same reason: the German Pavilion designed by Mies van der Rohe for the Brussels World's Fair of 1935.

The importance of this unbuilt pavilion lies precisely in its conception, given that the ideas contained in the project were the synthesis of a continuous process that transcends the ephemeral world of exhibitions to lie at the basis of Mies van der Rohe's architectural approaches. This proposal was ultimately the sum and synthesis of the concepts that Mies refined through more than 70 exhibition spaces proposed between 1927 and 1937 in collaboration with designer Lilly Reich. It is a long ephemeral production that includes pavilions,

larga producción efímera que incluye pabellones, montajes arquitectónicos, muestras industriales y la ordenación urbana para la colonia *Weissenhof*, una exposición con fines experimentales.⁴ Dejando para otra ocasión temas como la relación profesional del arquitecto y la diseñadora o la magnitud de la producción expositiva en común, para el objeto de este artículo, que no es otro que el Pabellón Alemán diseñado por Mies para la Feria Mundial de Bruselas (1935), procede mencionar como antecedentes cercanos los otros dos pabellones proyectados por Mies. Estos fueron el Pabellón Alemán y el Pabellón de la Industria Eléctrica Alemana, ambos pertenecientes a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (Figura 1).

De los tres sólo uno acaparó los elogios de la crítica, hasta el punto de ser objeto de un nuevo fenómeno producido en las últimas décadas del siglo XX: 50 años después de su demolición, el Pabellón de Barcelona, icono de la arquitectura moderna —y cuya razón de ser era la búsqueda de nuevas formas, alejada de estilismos, la experimentación de los nuevos materiales y de la necesidad de un nuevo hombre— fue reconstruido, literalmente. Una obra, que más allá de su valor en sí misma, sirvió para ensayar aquellos conceptos que, muy poco tiempo después fueron construidos en la casa Tugendhat, una vivienda llena de vida y movimiento que hoy se recupera como *embalsamada*, para el estudio de los expertos, vacía (Figura 2). Son también las ideas y conceptos experimentados por primera vez en el Pabellón de la Industria Eléctrica⁵ los que gestaron el espacio unitario libre de pilares de la casa Farnsworth, y que ahora, restaurada, cuidada y limpia de toda impureza, brilla como otra pieza de museo de la arquitectura moderna.

Contrariamente al éxito *tardío*⁶ del Pabellón de Barcelona, los otros dos pabellones han permanecido relegados entre los documentos del

*architectural installations, industrial exhibitions and the urban planning for the Weissenhof colony, an exhibition for experimental purposes.*⁴ *Setting aside issues such as the professional relationship of the architect and the designer or the magnitude of the exhibition production that they have in common, for the purpose of this article, which is none other than the German Pavilion designed by Mies for the Brussels World's Fair (1935), two other pavilions designed by Mies should be mentioned as close precursors. They were the German Pavilion and the German Electric Utilities Pavilion, both belonging to the Barcelona International Exposition in 1929 (Figure 1).*

Only one of the three won critical acclaim to the point of being the subject of a new phenomenon occurred in the last decades of the twentieth century: 50 years after its demolition, the Barcelona Pavilion, icon of modern architecture —and whose raison d'être was to search for new forms away from brands, the experimentation of new materials and the need for a new man—, was literally rebuilt. A work that, beyond its intrinsic value, served to test those concepts that shortly after were built in the Tugendhat House, a house full of life and movement that today is restored like an embalment, for the experts to study it, empty (Figure 2). The ideas and concepts experienced for the first time in the Electric Utilities Pavilion⁵ gave birth to the pillar-free unitary space at the Farnsworth house, which, now restored, maintained and cleaned of all impurity, shines like another museum piece of modern architecture.

Contrary to the late success⁶ of the Barcelona Pavilion, the other two pavilions have been left among documents in the archive, being the



Figura 1. Victoria Eugenia de Battenberg, reina de España, en la inauguración del Pabellón Alemán construido con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona. 27 de Mayo de 1929.

Figure 1. Victoria Eugenia de Battenberg, Queen of Spain, in the opening of the German Pavilion built for the 1929 Barcelona International Exposition. 27th May 1929.

archivo, siendo material de interés y estudio de unos pocos. El Pabellón de la Industria Eléctrica fue construido, destruido y olvidado y el Pabellón de Bruselas dibujado, rechazado y silenciado hasta mediados de los años 60. *Arquitecturas del papel* que guardan su encanto precisamente por la particularidad de su destino y porque, a pesar de haber sido excluidas, sirven de manifiesto ideológico de una determinada sociedad y momento histórico. Motivos suficientes para ser objeto de la crítica actual. Y es que el análisis del Pabellón Alemán

material of interest and study for a few. The Pavilion of the Electrical Industry was built, destroyed and forgotten, and the Brussels Pavilion was drawn, rejected and silenced until the mid-60s. Paper architectures that keep their charm precisely because of the peculiarity of their destiny and because, despite having been excluded, they are the ideological expression of a certain society and historical moment. Sufficient grounds to be subject to the current criticism. The analysis of the German Pavilion in Brussels, rejected by Hitler for

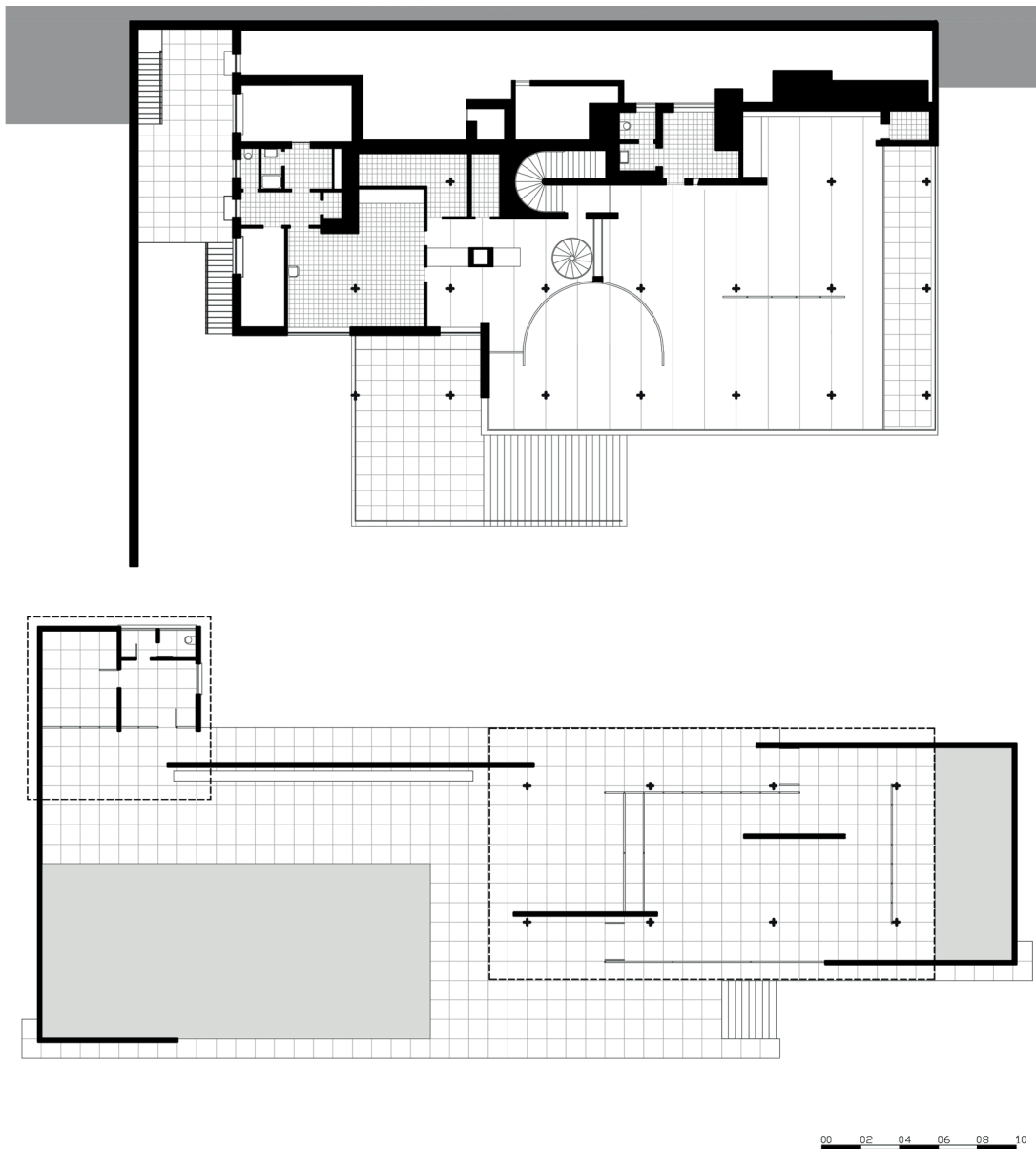


Figura 2. Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona, 1929 y Casa Tugendhat, Brno, 1930. Mies van der Rohe. Comparativa de las plantas.

Figure 2. German Pavilion, 1929 Barcelona International Exposition, and Tugendhat House, 1930 Brno. Mies van der Rohe. Comparative of the plans.

de Bruselas, propuesta descartada por Hitler por ser considerada transgresora y vanguardista, es decisivo para entender la evolución de la arquitectura moderna en general y el desarrollo de la arquitectura miesiana en particular.⁷ Porque a pesar de su condición de *no construido*, sus ideas implícitas actuaron de charnela entre el espacio dinámico de las exposiciones europeas, cuyos recorridos fluidos propician la contemplación del contenido, y el espacio isótropo americano, en el que lo que prevalece es el gran espacio contenedor.

Entre el espacio que fluye entre planos y el espacio unitario, *universal*, Mies en Bruselas. 1934.

CONTEXTO

*“Ahora se habla mucho de la nueva Alemania ¿Quién no pondría en duda la necesidad de ordenar de nuevo el espacio alemán? Nuestro trabajo también va dirigido hacia esa reordenación y nuestra esperanza es que se encuentren verdaderos órdenes cuyo contenido en realidad sea tan fuerte que ofrezca un marco en el que pueda desarrollarse la verdadera vida en toda su amplitud: una vida —vitalmente asegurada— pero que deje espacio para el desarrollo del espíritu”.*⁸

El diseño de Mies para el Pabellón Alemán de la Feria Mundial de Bruselas no fue el resultado de un encargo, sino una propuesta para el concurso que convocó el Gobierno alemán para el edificio que debía representar a la nación como símbolo del Nacional-Socialismo. Los primeros propósitos de participar en la exposición salieron publicados en Mayo de 1934. Justo un mes después, el Ministerio de Propaganda, dirigido por Heinrich Goebbels, invitó personalmente a los arquitectos que participarían en el anteproyecto del edificio, honor

being considered transgressive and avant-garde, is crucial to understand the evolution of modern architecture in general and the development of Mies’s architecture in particular.⁷ Because despite its condition of unbuilt, its implicit ideas acted as a hinge between the dynamic space of European exhibitions, whose fluid paths foster the contemplation of the content, and the American isotropic space, where the large container space is what prevails.

Between flowing space among planes and unitary, universal space, Mies in Brussels. 1934.

CONTEXT

“One speaks much these days of a new Germany. Who wants to doubt the need to rearrange the German space? The new arrangement also applies to our work, and it is our hope that genuine arrangements will be found with a reality content so large that authentic life can unfold in them: but life that —vitally secured— permits space for the unfolding of the spirit”.⁸

Mies’s design for the German Pavilion at the Brussels World’s Fair was not the result of a commission, but a proposal for the competition convened by the German Government for the building that was to represent the nation as a symbol of National Socialism. The first attempts to participate in the exhibition went public in May 1934. Just one month later, the Ministry of Propaganda, headed by Heinrich Goebbels, personally invited architects to participate in the draft of the building. This honour only fell on six teams: the one led by Karl Wach,

que tan sólo recayó en seis equipos: el liderado por Karl Wach, miembro del partido Nazi y con oficina en Düsseldorf; el estudio de Emil Fahrenkamp, también asentado en Düsseldorf y cuyo estilo proyectual incluía la arquitectura tradicional alemana; el arquitecto Ludwing Ruff de Nürnberg, quien ya había sido escogido por Hitler para diseñar algunos otros edificios; Eckart Muthesiu con oficina en Berlín e hijo de Herman Muthesius, defensor del desarrollo de los diseños típicamente alemanes desde su posición como fundador del *Deutscher Werkbund*; Paul Schmitthenner con estudio en Stuttgart, líder del movimiento que reivindicaba el retorno a la arquitectura tradicional alemana y afiliado del partido Nazi; y en último lugar Mies van der Rohe, con despacho en Berlín y miembro del *Reichskulturkammer* desde hacía poco más de un año.

No está del todo claro el motivo por el que Mies fue invitado a participar. Aunque formaba parte de la Cámara Cultural del Reich, precisamente con el fin de ampliar sus posibilidades de trabajo en un momento de precariedad económica y cambio político, su arquitectura no conectaba, ni lo más mínimo, con los principios neoclasicistas y tradicionalistas patrocinados por el Gobierno Nazi. Según Richard Pommer la decisión de incluir a Mies entre los candidatos se debió a una posible recomendación de Albert Speer, principal arquitecto de Hitler y parte integrante del jurado del concurso.⁹ Si bien Mies fue parte de los movimientos berlineses más vanguardistas de principios de los años veinte y su arquitectura expositiva producida hasta el momento para el Gobierno alemán (es decir, el Pabellón Nacional para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929) figuraba como “una interesante demostración de objetivos arquitectónicos modernos con fines representativos,”¹⁰ en 1934 sus intereses se limitaban al deseo y a la necesidad de trabajar en su país, en un momento en el que la evidencia

a member of the Nazi party and with an office in Düsseldorf; Emil Fahrenkamp's studio, also based in Dusseldorf and whose designing style included traditional German architecture; architect Ludwig Ruff from Nuremberg, who had already been chosen by Hitler to design some other buildings; Eckart Muthesius, based in Berlin and son of Herman Muthesius, advocate for the development of typically German designs from his position as founder of the Deutscher Werkbund; Paul Schmitthenner with his studio in Stuttgart, leader of a movement demanding a return to traditional German architecture and member of the Nazi party; and lastly Mies van der Rohe, with his office in Berlin and member of Reichskulturkammer for a little more than a year.

It is not entirely clear why Mies was invited to participate. Although he was part of the Culture Chamber of the Reich, precisely in order to expand his job opportunities at a time of economic uncertainty and political change, its architecture did not connect —not a bit— with the neoclassical and traditionalist principles sponsored by the Nazi Government. According to Richard Pommer, the decision to include Mies among the candidates may have been a recommendation by Albert Speer, Hitler's chief architect and a member of the jury.⁹ Although Mies was part of the most avant-garde movements in Berlin in the early twenties and his exhibition architecture produced for the German government so far (i.e., the National Pavilion for the Barcelona International Exposition in 1929) was listed as “an interesting demonstration of modern architectural goals for representation purposes,”¹⁰ his interests in 1934 were confined to the desire and need to work in his country, in a time when the evidence advised otherwise and in which important figures of modern German culture had already emigrated to the United States.

aconsejaba lo contrario y en el que importantes representantes de la cultura moderna de Alemania ya habían emigrado a los Estados Unidos. Por encima de cualquier otra circunstancia Mies se aferraba a trabajar en su país natal, y por ello, hizo lo imposible para que su pabellón no fuera rechazado. Así, aunque proyectó un edificio moderno, en el que poder experimentar su tan ansiado espacio para el espíritu, la iconografía añadida a la propia idea arquitectónica lo disfrazaron de clasicismo y monumentalidad al gusto del Reich.

El hecho que este pabellón sea uno de los proyectos miesianos menos estudiados, ha contribuido a que la imagen transmitida del mismo haya sido superficial, centrada, en parte, en los símbolos utilizados por Mies para ganarse el favor del jurado, y no en la reflexión y síntesis arquitectónica implícita. Asimismo, la documentación existente es muy escasa, reduciéndose únicamente a la correspondencia mantenida entre Mies y el comisariado de la exposición y a los veinticinco bocetos, que revelan las etapas del proceso de ideación, ambos grupos de documentos pertenecientes al *Mies van der Rohe Archive*, custodiado en el *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Al respecto, resulta elocuente el hecho que los dibujos de Bruselas fueron depositados en el archivo con posterioridad al de sus otros proyectos. Quedaron olvidados en Berlín hasta mediados de los 60, momento en que fueron enviados a la oficina de Mies en Chicago. Una vez Mies los recuperó, "los examinó y los tres que presentaban esvásticas en el interior los apartó y se los entregó a su nieto Dirk Lohan diciéndole 'nadie lo puede entender'. El resto fueron trasladados al MoMA tras su muerte".¹¹

En estas líneas se analiza el pabellón a partir de los documentos del archivo del MoMA. Por un lado, los bocetos recogidos en el tercer tomo del Garland son importantes desde el punto de vista gráfico.¹²

Above any other circumstances, Mies clung to work in his home country and, therefore, he did everything in his power for it not be rejected. Although he designed a modern building in which to experience his long-awaited space for the spirit, the iconography added to the architectural idea disguised it with classicism and monumentality to the taste of the Reich.

The fact that this pavilion is one of Mies's least studied projects has contributed to conveying a superficial image of it partly focused on the symbols used by Mies win over the jury, and not on the reflection and implicit architectural synthesis. Also, the existing documentation is very scarce, reduced only to the correspondence between Mies and the curator of the exhibition and twenty sketches which reveal the stages of conception. Both groups of documents belong to the Mies van der Rohe Archive, guarded at the Museum of Modern Art of New York (MoMA). In this regard, the fact that Brussels' drawings were deposited in the archive later than those of his other projects is revealing. They were forgotten in Berlin until the mid-'60s when they were sent to Mies's office in Chicago. Once Mies recovered them, "he examined them and the three that had swastikas were given to his grandson Dirk Lohan saying 'nobody can understand'. The rest were taken to MoMA after his death".¹¹

Along these lines, the pavilion is analyzed through the documents in MoMA's archive. On the one hand, the sketches collected in the third volume of the Garland archives are important from the

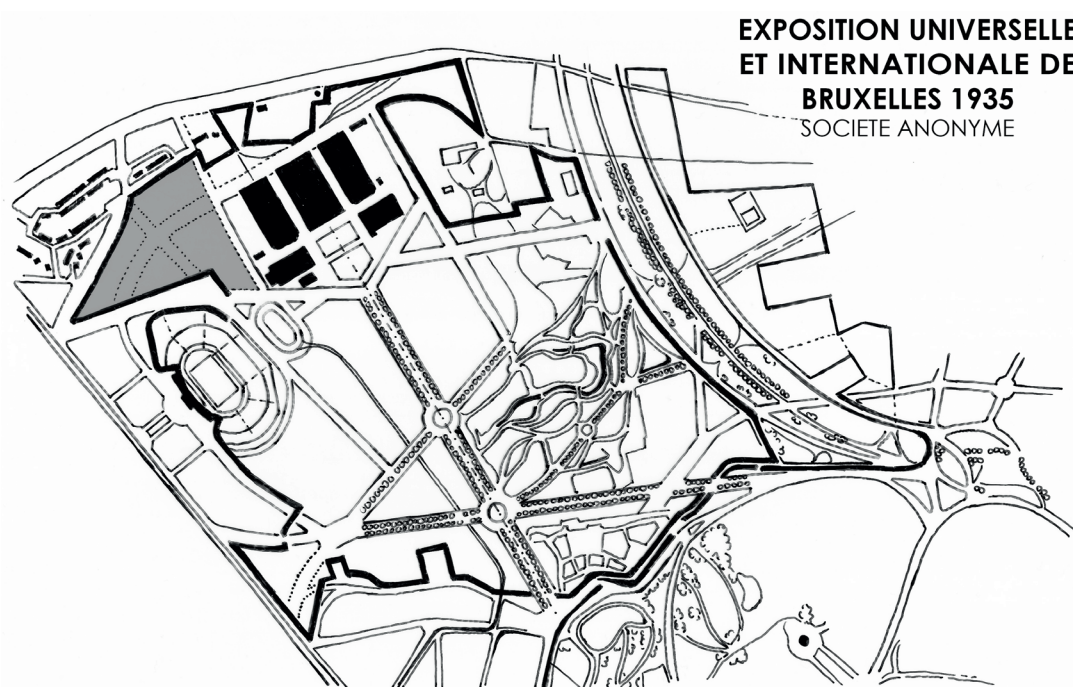


Figura 3. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Plano de emplazamiento. Interpretación del documento 18.22 del *Mies van der Rohe Archive*.

Figure 3. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Location Map. Interpretation of the document 18.22, Mies van der Rohe Archive.

Por otro, los documentos inventariados dentro de la carpeta *1934 Competition for the 1935 World's Fair in Brussels* son de gran ayuda para establecer un mapa cronológico de las etapas del proyecto, así como para entender la relación entre algunos planteamientos de Mies y los requerimientos exigidos por el programa. De entre los principales documentos se pueden resaltar los siguientes: el que establece las directrices del programa funcional del pabellón (14 de Mayo de 1934);¹³ la carta de Höning, presidente de la Artes Plásticas de la Cámara del Reich, invitando a Mies a participar en el concurso (8 de Junio de 1934);¹⁴ el informe enviado a los participantes donde se detalla el emplazamiento

*graphic point of view.*¹² On the other, the documents inventoried in the folder *1934 Competition for the 1935 World's Fair in Brussels* are really helpful to establish a chronological map of the stages of the project and to understand the relationship between some of Mies's approaches and the requirements entailed by the program. Among the main documents the following can be highlighted: those establishing the guidelines of the pavilion's functional program (May 14th 1934);¹³ a letter by Höning, president of the Reich Chamber of Fine Arts, inviting Mies to participate in the contest (June 8th 1934);¹⁴ the report sent to participants where the final location assigned to the German Pavilion,

definitivo asignado a Alemania, las superficies requeridas y el presupuesto de construcción (11 de Junio de 1934) (Figura 3);¹⁵ la memoria redactada por Mies en la cual explica las intenciones de proyecto (3 de Julio de 1934);¹⁶ y la carta en la que se comunicó la resolución del concurso, adjudicando el premio al arquitecto Ludwig Ruff (24 de Julio de 1934).¹⁷ A pesar de las grandes expectativas de Mies por continuar su éxito del Pabellón de Barcelona a una escala mucho más monumental, este último documento no sólo destruyó sus esperanzas de construir el edificio, sino su perspectiva de seguir trabajando en Alemania.¹⁸

PROYECTO

“Alemania ha desarrollado para sus exposiciones, durante los últimos años, una forma de hacer que se aleja cada vez más de las grandes ostentaciones y de toda decoración superficial para centrarse en lo esencial. Por ello, una exposición debe ser una objetiva pero eficaz exhibición del producto, que ofrezca una verdadera imagen del poder alemán.

(...) Ahora Alemania que puede construir por primera vez en Bruselas, en el marco de su Exposición, debe exhibir la misma actitud y seguir los mismos principios de diseño para alcanzar un todo unitario y aumentar su impacto.

El edificio no debe ser nada más que un hecho objetivamente ordenado y un marco espacial racionalmente diseñado.

También aquí se debe renunciar a todo lo que no es esencial para alcanzar una forma grande y auténtica.”¹⁹

the required surfaces, and the construction budget are detailed (June 11th, 1934) (Figure 3);¹⁵ the report drafted by Mies where he explains the intentions of the project (July 3rd, 1934);¹⁶ and the letter announcing the resolution of the contest, awarding the architect Ludwig Ruff (July 24th, 1934).¹⁷ Despite Mies's high expectations to keep up with his success at the Barcelona Pavilion in a much more monumental scale, the latter document did not only destroy his hopes to build the building but also his prospects to continue working in Germany.¹⁸

PROJECT

“Germany has developed for its exhibitions, in recent years, a way of doing that is increasingly away from great ostentation and from all superficial decoration, to focus on the essentials. Therefore, an exhibition should be an objective but effective product display, offering a true picture of German power.

(...) Now that Germany can build for the first time in Brussels, in the framework of the Exhibition, they should show the same attitude and follow the same design principles to achieve a unitary whole and increase their impact.

The building should be nothing more than an objectively organized fact and a rationally designed spatial framework.

Here one must also give up on everything that is not essential to achieve a great and authentic form.”¹⁹

Unitario, marco espacial racionalmente diseñado y ordenado; esencial, forma grande y auténtica. Estos son algunos de los términos utilizados por Mies en la memoria explicativa del proyecto. Ideas que relacionaba con las necesidades de la nueva Alemania y que, fueran o no los requisitos del gobierno, estaban vinculadas con sus obsesiones arquitectónicas. Palabras al servicio del Reich que enmascaraban sus propósitos proyectuales, ya que, pese a la situación de caos que se estaba viviendo en Alemania, Mies se aferraba a permanecer en su país natal. De ese modo, el pabellón intentó compaginar los restrictivos requerimientos funcionales del programa redactado por el Gobierno Nazi, junto con su manera personal de entender la arquitectura. Para intentar ganar el concurso, Mies tuvo que considerar programa y cliente cuidadosamente, y es por esa razón, por la que algunos críticos han encasillado este edificio dentro de la estética propia del período político en que se incubó; sin embargo, hay que reconocer que su diseño, en el sentido formal más amplio, fue moderno en todos sus aspectos, incluso más que su proyecto para el *Reichbank* realizado un año antes. Por ello, podría afirmarse que el pabellón sintetizó sus preocupaciones personales, y de hecho, autores como David Spaeth o Frank Schulze ven en este proyecto el gran espacio monumental que hizo de transición entre el Pabellón de Barcelona y sus grandes espacios unitarios proyectados en América.²⁰

Unitario, marco espacial racionalmente diseñado, ordenado. El edificio se concibió como un simple contenedor capaz de albergar espacios relativamente grandes y relativamente libres de soportes. De un modo similar lo expresó Mies en la memoria: "En mi proyecto, he situado los grupos nacionales, culturales y económicas en una sola sala. En su interior se establece el orden y se proyecta la idea de solidaridad entre naciones,

Unitary, organized and rationally designed spatial framework; essential, great and authentic form. These are some of the terms used by Mies in the explanatory project report. Ideas that he related to the needs of the new Germany and, whether or not requirements of the government, were linked to his architectural obsessions. These were words at the service of the Reich but that masked his own design purposes since, despite the chaos in Germany, Mies clung to stay in his home country. Thus, the pavilion tried to reconcile the restrictive functional requirements of the program drawn up by the Nazi government, along with his personal way of understanding architecture. To try to win the contest, Mies had to consider the program and the client carefully; that is the reason why some critics have typecast this building within the aesthetics of political period when it was incubated. However, it must be recognized that its design, in the broadest formal sense, was modern in all respects, even more than his project for the Reichsbank made a year earlier. Therefore, it could be argued that the pavilion synthesized his personal concerns, and indeed, authors like David Spaeth or Frank Schulze see in this project the great monumental space that made the transition from the Barcelona Pavilion to his large unitary spaces designed in America.²⁰

Unitary, organized, rationally designed spatial framework. *The building was conceived as a simple container capable of holding relatively large spaces and relatively free of supports. Mies expressed it similarly in the report: "In my project, I located the national, cultural and economic groups in one room. Inside, the order is established and the idea of solidarity between nations, people and work is projected".²¹ With this premise, he enclosed all the*

pueblo y trabajo".²¹ Con esta premisa encerró todo el espacio expositivo en un gran cuadrado de 224,4 metros de lado y 16 metros de alto, estructurado mediante una retícula de pilares dispuestos cada 28 metros (Figura 4).

El edificio se organizó en torno a dos centros principales. El primero fue la *Sala de Honor*, un espacio que representaba la ideología nacional y acogía los mejores trabajos alemanes. A través de este espacio se accedía al *Patio de Honor*, un espacio abierto de proporciones sensiblemente cuadradas. El segundo centro se llamaba *Sección en Cruz de la Actividad Creativa Alemana en el Contexto del Tercer Reich* y comprendería todo lo relacionado con la industria y el pueblo alemán. Dispuesto de manera asimétrica, su recorrido vendría pautado por la libertad compositiva de los muros exentos y por un patio de menor dimensión que el anterior y con proporciones más longitudinales. A su vez, esta sección se estructuraría en cuatro sectores estipulados por el Comisariado de la Feria —*Visión del Mundo, Gente e Imperio, Campesinos y Suelo y Transportes*.²²

Para independizar las diferentes áreas expositivas del volumen principal, Mies trabajó con patios y planos. Los dos patios, de diferente geometría y jerarquía, actuaban, en palabras de Peter Carter, como espacios "abiertos semi-solapados, patios que para entonces se habían convertido en parte de la idea de Mies van der Rohe del espacio fluido y funcionalmente flexible en el seno de un sistema estructural regular".²³ Mientras, los planos, exentos, se desplazaban por el espacio completamente ajenos a la retícula estructural y al plano de cubierta.

La combinación de patios y planos utilizada por Mies para configurar el espacio interior, fue experimentada en sus arquitecturas expositivas

exhibition space in a large square of 224.4 meters wide and 16 meters high, structured by a grid of pillars arranged every 28 meters (Figure 4).

The building is organized around two main centres. The first was the Hall of Honour, a space representing the national ideology and housing the best works from Germany. Through this space, one accessed the Court of Honour, an open space with appreciably square proportions. The second centre was called Cross Section of German Creative Activity in the Context of the Third Reich and would comprise everything related to the industry and the German people. Asymmetrically arranged, its itinerary would be marked by the compositional freedom of the exempt walls, and by an inner court smaller than the previous one and with more longitudinal proportions. In turn, this section would be structured into four sectors stipulated by the Fair's curators —World View, People and Reich, Peasant and Soil and Transportation.²²

To make the different exhibition spaces of the main volume independent, Mies worked with courts and planes. The two courts, different in geometry and hierarchy, acted, in the words of Peter Carter, as "semi-overlapping" open spaces, "courts that had, by this time, become intrinsic in Mies van der Rohe's concept of a flowing and functionally flexible space contained within the framework of a regular structural system".²³ Meanwhile, the exempt planes moved through space completely unaware of the structural grid and roof plane.

The combination of courts and planes used by Mies to shape the interior space was experienced in his previous exhibition architectures. An interior and

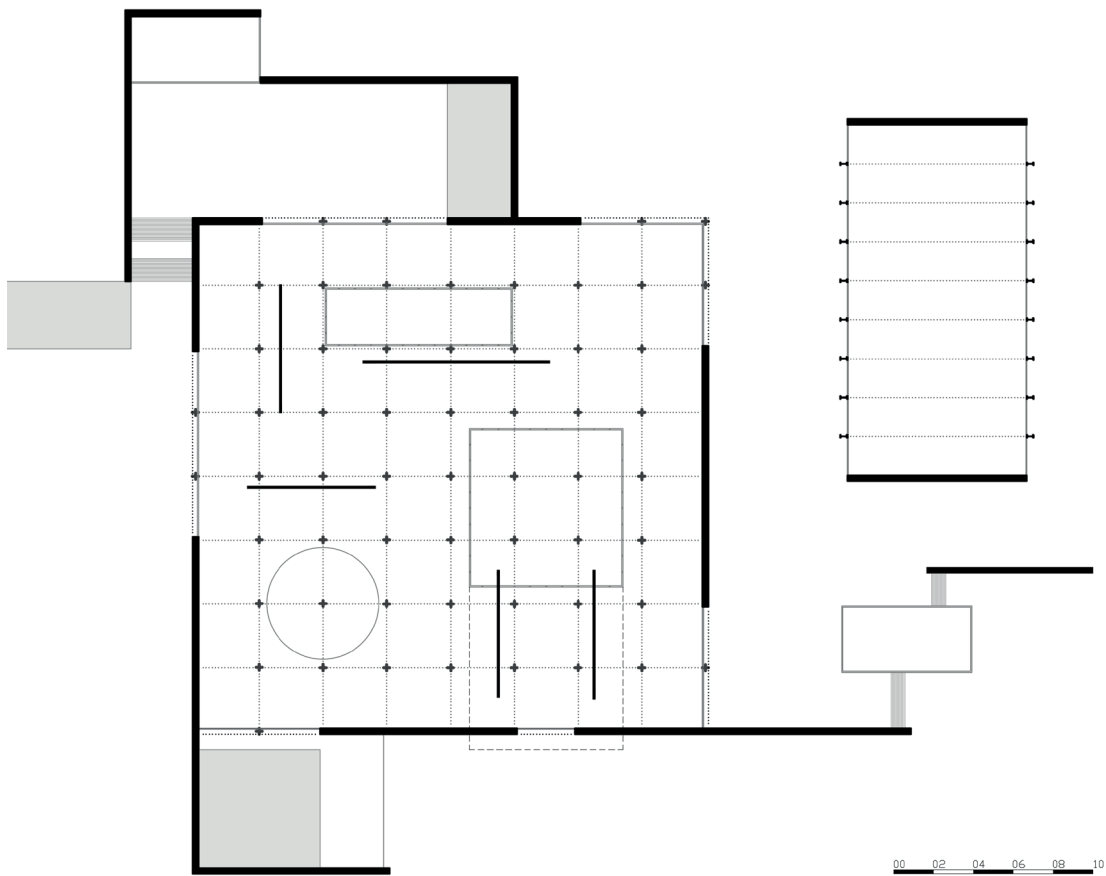
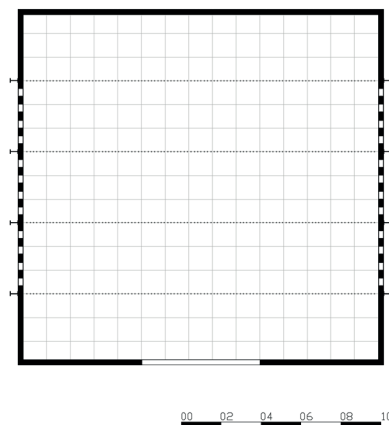


Figura 4 (arriba). Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Planta. Interpretación del documento 18.8 del *Mies van der Rohe Archive*.

Figure 4 (above). German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Plan. Interpretation of the document 18.8, Mies van der Rohe Archive.

Figura 5 (derecha). Pabellón de la Electricidad Alemana, Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Mies van der Rohe. Planta.

Figure 5 (right). Electric Utilities Pavilion, 1929 Barcelona International Exposition. Mies van der Rohe. Plan.



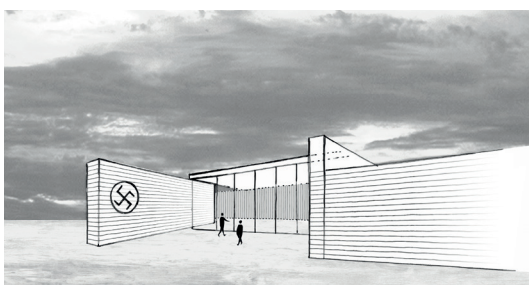


Figura 6. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Boceto en perspectiva. Interpretación del documento 18.20 del *Mies van der Rohe Archive*.

Figure 6. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Exterior perspective. Interpretation of the document 18.20, Mies van der Rohe Archive.

previas. Un espacio interior y exterior, quebradizo, basado en un movimiento fluido organizado a partir de giros: planos que cualifican el espacio con su materialidad intrínseca, patios que incorporaban arte y naturaleza. Todos estos conceptos fueron exhibidos ya en su primer montaje efímero, la *Glasraum*,²⁴ en el Pabellón de Barcelona y en la Vivienda Exposición de 1931.²⁵ También la idea de la gran caja exterior que contenía el todo fue incubada con anterioridad. La caja vacía, compacta e isótropa que construyó para el Pabellón de la Energía Eléctrica Alemana y el stand para el *Deutsche Linoleum Werke*²⁶ son muestras de ello (Figura 5).

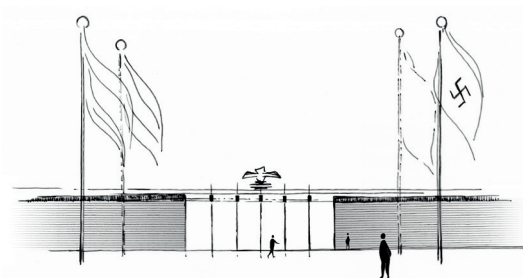
El acceso al edificio, sin embargo, lejos de sus característicos quiebros, fue direccional y axial. Materializado por una pasarela de piedra caliza y acompañado por dos muros paralelos de mármol, que en palabras de Mies "servirían de lienzo para los emblemas nacionales y representativos del Reich",²⁷ conducía linealmente al visitante hacia el gran patio de recepción (Figura 6). A partir de ese punto, la piedra era sustituida por un pavimento continuo de linóleo y el recorrido se convertía en sinuoso y asimétrico, atendiendo al trazado de muros y patios. La concesión formal de la simetría únicamente se manifestó en la entrada al edificio y, parcialmente, en su fachada principal, una simetría acentuada por la representación frontal de las vistas y la iconografía añadida: dos estandartes de

exterior uneven space, based on fluid movements organized through turns: planes that qualify the space with its intrinsic materiality, courts incorporating art and nature. All these concepts were already exhibited in his first ephemeral display, Glasraum,²⁴ in the Barcelona Pavilion and the Exhibition House from 1931.²⁵ The idea of the large exterior box containing the whole had been hatched previously. The compact and isotropic empty box built for the German Electric Utilities Pavilion and the stand for Deutsche Linoleum Werke²⁶ are evidence of this (Figure 5).

However, the access to the building, far from its characteristic twists, was directional and axial. Materialized in a limestone walkway and accompanied by two parallel marble walls that, in the words of Mies, "serve as a canvas for national and representative emblems of the Reich",²⁷ led the visitor linearly to the great reception court (Figure 6). From that point on, the stone was replaced by a continuous linoleum floor, and the journey became sinuous and asymmetric, conditioned by the layout of walls and courts. The formal concession to symmetry only expressed at the entrance to the building and partially on the main façade. This symmetry is accentuated by the frontal representation of the views and the iconography added: two thirty-meter high banners

Figura 7. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Boceto en perspectiva de la fachada principal detallada con las banderas. Interpretación del documento Scala Archives. Código: 0153715.

Figure 7. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. The main elevation detailed with the flags. Interpretation of the document 0153715, Scala Archives.



treinta metros de altura que sustentaban grandes banderas con símbolos del estado.²⁸ Mientras que cinco años antes, en Barcelona, Mies se negó a incluir banderas o referencias a la República Alemana, en esta ocasión, tuvo que disfrazar su arquitectura para que, tal y como indicaban las bases del concurso, el edificio “expresara el legado de la Alemania Nacional-Socialista. (...) su poder agresivo y su voluntad heroica. Estos pensamientos deben representarse en el trazado del edificio y en el diseño exterior” (Figura 7).²⁹

Esencial, forma grande y auténtica. Pese al carácter efímero connatural de las exposiciones, Mies fue contrario a los materiales ligeros y a la construcción en seco y trató sus pabellones como arquitecturas permanentes. Al comparar, por ejemplo, el Pabellón de Barcelona y el espacio principal de la Casa Tugendhat, se aprecia con claridad que ambos proyectos utilizaron la misma sintaxis conceptual y constructiva. Ambos fueron construidos a partir de materiales pesados e imperecederos, en combinación con la tecnología incipiente del vidrio y el acero. Del mismo modo planteó el Pabellón de Bruselas. Materiales nobles y expresivos, situados mayoritariamente en los planos verticales, capaces de generar por sí mismos un espacio arquitectónico moderno, matérico y modulado.

that held large flags with symbols of the state.²⁸ While five years earlier in Barcelona Mies refused to include flags or references to the German Republic, this time, he had to disguise his architecture so that, as indicated in the contest rules, the building “expressed the legacy of National Socialist Germany. (...) its aggressive power and heroic will. These thoughts should be represented in the layout of the building and exterior design” (Figure 7).²⁹

Essential, great and authentic form. Despite the inherent ephemerality of exhibitions, Mies was opposed to lightweight materials and dry construction, treating his pavilions as permanent architectures. When comparing, for example, the Barcelona Pavilion and the main space of the Tugendhat House, one clearly sees that both projects used the same conceptual and constructive syntax. Both were constructed in heavy and imperishable materials, combined with the emerging technology of glass and steel. He planned the Brussels Pavilion similarly. Noble and expressive materials mainly located in the vertical planes, capable of generating by themselves a modern, material and modulated architectural space.

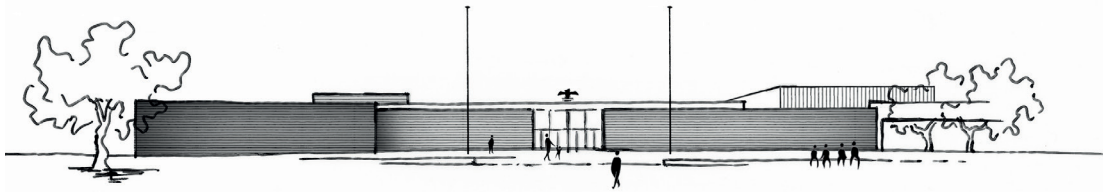


Figura 8. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Vista en perspectiva de la fachada principal. Interpretación del documento 18.2 del *Mies van der Rohe Archive*.

Figure 8. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Main elevation. Interpretation of the document 18.2, Mies van der Rohe Archive.

Respondiendo al alegato descrito en la memoria del proyecto en contra del embellecimiento exterior y la búsqueda de lo esencial, la fachada se diseñó con ladrillo tosco y sin ningún tipo de ornamento en sus ocho metros de altura, un material que había sido explorado por Mies en sus primeras manifestaciones teóricas de los años veinte, en algunas de sus viviendas construidas para la burguesía alemana e incluso en arquitecturas representativas, como es el caso del monumento funerario dedicado a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg.³⁰ Hacia su parte central, el muro de ladrillo se rompía para dar paso a la gran superficie de vidrio a través de la cual se accedía al interior. El paño estaba formado por un entramado de carpintería estructural que horizontalmente se dividía a la mitad de su altura y verticalmente en ocho partes iguales, resultando paños de aproximadamente 4x2 metros, una dimensión de vidrio que era muy difícil de fabricar en aquel momento. Así pues, a pesar de la simetría y clasicismo proporcional de la fachada, la intención de Mies fue mostrar la tecnología al servicio del edificio (Figura 8).

En el interior, utilizó materiales similares a los empleados en Barcelona (1929) o Berlín (1931).

Responding to the statement in the project report against exterior embellishing and the search for the essential, the façade was designed with rough brick without any kind of ornament in its height of eight meters. This material had been explored by Mies in his first theoretical expressions of the twenties, in some of his houses built for the German bourgeoisie and even in representative architectures, such as the funerary monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg.³⁰ At its centre the brick wall broke to make a way for the large glass surface through which one accessed indoors. The pane was made of a structural carpentry, horizontally divided at half its height and vertically divided into eight equal parts, resulting in approximately 4x2 meter panes, a dimension of glass that was very difficult to make at that time. Thus, despite the symmetry and proportional classicism of the façade, Mies's intention was to show the technology serving the building (Figure 8).

Inside, he used similar materials to those in Barcelona (1929) or Berlin (1931). Two German

Figura 9. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Vista interior. Interpretación del documento Scala Archives. Código: 0153523.

Figure 9. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Interior perspective. Interpretation of the document 0153523, Scala Archives.



Dos muros de mármol travertino alemán de altura igual a las tres cuartas partes del edificio definían la *Sala de Honor*. Éstos se extendían hacia la zona abierta conformando el patio principal e incorporando en sus laterales una esvástica y el símbolo del *Deutsches Reich*. Superada el área de recepción, los materiales fueron menos solemnes: las maderas alemanas envolvían los muros que flotaban independientemente dentro del espacio y el linóleoum fabricado por el *Deutsche Linoleum Werke* (empresa con la que Mies había colaborado en 1927 y 1929 en el diseño de varios de sus stands expositivos) revestía en continuidad el plano de suelo de toda el área expositiva. Por último, y no menos importante en cuanto a su presencia, emergía la metódica retícula de pilares metálicos, esta vez mucho más extendida, convirtiendo el *simple* pórtico en isotropía (Figura 9).

Además de este gran contenedor, existían tres volúmenes anexos que dependían de él: al norte un edificio dedicado al arte religioso, dispuesto significativamente gracias a una pequeña plaza que contenía una lámina de agua; al sureste el edificio más pequeño que contendría la sala de cine, la cafetería y las oficinas de administración; y al este el

travertine walls whose height equalled three-quarters of the building defined the Hall of Honour. They extended towards the open area forming the main court and incorporating on their side a swastika and the symbol of the Deutsches Reich. Beyond the reception area, the materials were less solemn: different species of German wood wrapped the walls floating independently within the space, and linoleum made by Deutsche Linoleum Werke (company with which Mies had collaborated in 1927 and 1929 in the design of several of his exhibition stands) continuously coated the floor plan of the entire exhibition area. Finally, but not least important in their presence, the methodical grid of metal pillars emerged, this time much more widespread, converting the plain portico into isotropy (Figure 9).

In addition to this large container, there were three annexes that depended on it: in the north, a building dedicated to religious art, significantly set thanks to a small square containing a water basin; in the southeast, the smallest building that would contain the cinema, cafeteria and administrative offices; and in the east, the building intended

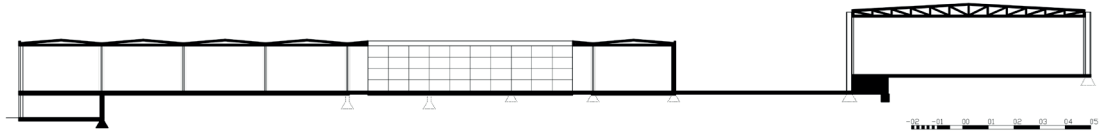


Figura 10. Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas, 1935. Mies van der Rohe. Edificio de Maquinaria Pesada y Electricidad. Sección. Interpretación del documento 18.3 del *Mies van der Rohe Archive*.

Figure 10. German Pavilion, 1935 Brussels World's Fair. Mies van der Rohe. Machine and Electrical industries building. Section. Interpretation of the document 18.3, *Mies van der Rohe Archive*.

edificio destinado a alojar la maquinaria pesada y las instalaciones eléctricas. Este tercer edificio se situó respondiendo a los condicionantes urbanísticos del solar: su cercanía con la línea de ferrocarril, la necesidad de la instalación de una grúa requerida en el programa y la existencia de una mejor calidad del terreno que permitiera una cimentación adecuada para un edificio de grandes luces. En ese sentido, es interesante destacar el modo en que Mies planteó la estructura de este contenedor industrial a partir de ocho vigas en celosía que cubrían un espacio de cuarenta metros y que apoyaban sobre soportes metálicos dispuestos en el exterior del edificio (Figura 10). Al igual que ya hiciese en Barcelona en el pabellón cúbico de la electricidad, el desplazamiento de la estructura al perímetro liberaría el interior de la nave de cualquier elemento estructural, pero contrariamente a la opacidad del pabellón industrial de 1929, cinco años después la estructura también serviría para proporcionar el marco metálico de los grandes paños de vidrio de la fachada envolvente, un concepto novedoso en su arquitectura y que pocos años después construirá en uno de sus primeros edificios americanos, el *Metals and Minerals Research Building* del Campus del IIT (Figura 11).

to house the heavy machinery and electrical installations. This third building was placed responding to the urban conditions of the plot: its proximity to the railway line, the need to install a crane required in the program and the existence of a better terrain quality that allowed proper foundations for a building with large spans. In that sense, it is interesting to note how Mies raised the structure of this industrial container with eight trusses covering a forty meter span and resting on metal supports arranged on the outside of the building (Figure 10). As he did in Barcelona on the cubic electricity pavilion, the displacement of the structure to the perimeter would free the interior from any structural element. But contrary to the opacity of the industrial pavilion from 1929, five years later the structure would also provide the metal frame of the large panes of glass of the façade, a new concept in his architecture that he would build in one of his first American buildings a few years later, the *Metals and Minerals Research Building* on the IIT Campus (Figure 11).

Figura 11. Edificio del Minerals and Metals Research del IIT, 1943. Mies van der Rohe. Axonometría del edificio.

Figure 11. Minerals and Metals Research building, IIT, 1943. Mies van der Rohe. Exterior perspective.



CONCLUSIONES

La propuesta de Mies para la Feria Mundial de Bruselas bebió de los conceptos ensayados en sus arquitecturas expositivas anteriores, principalmente en sus dos pabellones construidos para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En Bruselas combinó la caja isotrópica del Pabellón Eléctrico junto con el plano libre del Pabellón Nacional, compaginó la simetría y direccionalidad del acceso de la caja con el recorrido fluido y zigzagante de la *caja rota* y orquestó el espacio cerrado al exterior junto con el espacio abierto a los patios. Porque los conceptos que Mies generó en sus arquitecturas europeas, lejos de relacionarse con las arquitecturas de Schinkel, Behrens o Berlage o con movimientos de vanguardia de los que Mies siempre se desvinculó, surgieron, principalmente, de su propia reflexión. Arquitecturas nacidas para la *mass-media* a partir de un proceso lento, aditivo, ensayado en escenarios teóricos y temporales.

Mientras que en la etapa alemana Mies investigó conceptos que va adicionando, en América los depura, eliminando todo lo que no es esencial. Y entre ambos periodos, entre la adición y la sustracción, retomó la reflexión teórica que,

CONCLUSIONS

Mies's proposal for the Brussels World's Fair took the concepts tested in his previous exhibition architectures, mainly in his two pavilions built for the 1929 International Exhibition of Barcelona. In Brussels he combined the isotropic box of the Electric Utilities Pavilion along with the free plane of the National Pavilion, he combined symmetry and the directionality of the box's access with the flowing and meandering path of the broken box and orchestrated the closed space towards the outside together with the open court's space. Because the concepts that Mies generated in his European architecture arose mainly from his own reflection, far from relating to Schinkel, Behrens, and Berlage's architectures or to the avant-garde movements from which Mies always set himself apart. Architectures born for the mass media from a slow additive process tested on theoretical and temporary scenarios.

While during his German period Mies investigated concepts that he added to his set, in America he further elaborates them, eliminating everything unessential. And between the two periods, between the addition and the subtraction, he retook the

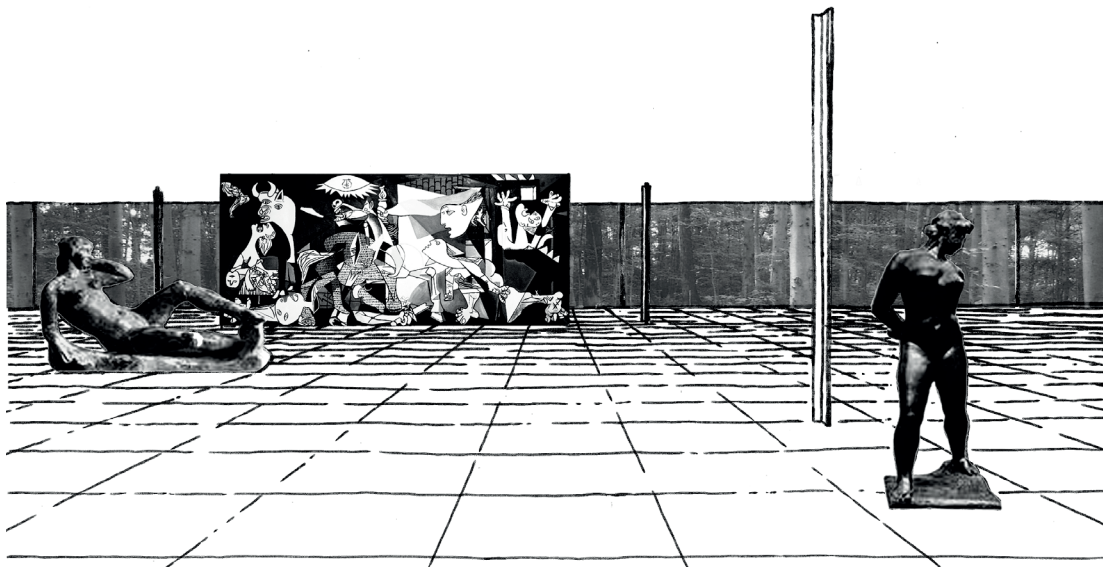


Figura 12. Museo para una pequeña ciudad, 1942. Mies van der Rohe. Cónica del interior. Interpretación del documento Scala Archives. Código: 0126018.

Figure 12. Museum for a small city, 1942. Mies van der Rohe. Interior perspective. Interpretation of the document 0126018, Scala Archives.

por segunda vez en su producción artística, materializó en su *arquitectura de papel*. Es por ello, que Bruselas no sólo está en el punto cronológico entre Barcelona y Chicago, sino que actuó de puente entre dos abismos formales. Más allá de los símbolos políticos superpuestos a la arquitectura, el pabellón fue moderno en todos sus aspectos, iniciando la etapa en la que Mies sintetiza las ideas ensayadas y comienza a cuestionarlas: entre la suma y la resta; entre el espacio *laberíntico*³¹ europeo que relaciona el interior y exterior y el espacio continuo e incommensurable americano; entre la asimetría alemana y la simetría americana; entre la retícula estructural interior y la estructura que va aproximándose cada vez más al borde; entre la arquitectura expositiva europea y la arquitectura americana que se expone a sí misma.

theoretical reflection that he materialized in his paper architecture for the second time in his artistic production. It is for this reason that Brussels is not only in the chronological point between Barcelona and Chicago, but acted as a bridge between two formal abysses. Beyond the political symbols overlapped on the architecture, the pavilion was modern in every respect. It started the period in which Mies synthesizes the ideas tested and begins to question them: between addition and subtraction; between the European labyrinthine space³¹ that connects the interior and the exterior, and the continuous and immeasurable American space; between German asymmetry and American symmetry; between the interior structural grid and the structure getting closer and closer to the edge; between the European exhibition architecture and the American architecture exposing itself.

Un lapso de tiempo de reorientación profunda y sustantiva, en donde, en palabras de Neil Levine,³² Mies combinó el espacio dinámico puro junto con la estructura estática pura, dando como resultado el Pabellón de Bruselas, la Casa Resor, el Museo para una pequeña ciudad y el Convention Hall, arquitecturas frustradas, teóricas, utópicas, que dieron paso a las ideas y conceptos que marcarían la historia de la arquitectura miesiana posterior:

“El edificio como un único y gran espacio permite máxima flexibilidad. La estructura que permite construir un espacio de estas características solo puede realizarse con acero. De esta manera, el edificio únicamente esta formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado de cubierta” (Figura 12).³³

A time span of deep and substantive refocusing, where, in the words of Neil Levine,³² Mies combined pure dynamic space with pure static structure, giving as a result in the Brussels Pavilion, the Resor House, the Museum for a small town and the Convention Hall; frustrated, theoretical, utopian architectures which gave way to the ideas and concepts that marked the history of later Mies's architecture:

“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” (Figure 12).³³

Notas y Referencias

- 1 TAFURI, M. Las Tareas de la Crítica. En: *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pp. 384-85.
- 2 COLOMINA, B. La casa de Mies: Exhibicionismo y coleccionismo. En: 2G, *Mies van der Rohe. Casas*, 2009, 48-49, p. 6.
- 3 CIMADORO, G. and LECARDANE, R. La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen. En: *Actas de congreso Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*. Pamplona: E.T.S de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2014, p. 199
- 4 La lista detallada de los más de 70 espacios expositivos está publicada en: LIZONDO, L., SANTATECLA, J., MARTINEZ, S.J, y BOSCH, I. La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe. En: *ACE. Architecture, City and Environment*, 2014, no. 24, pp. 78-99.
- 5 El Pabellón de la Industria Eléctrica Almena diseñado por Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona fue el primero de sus edificios en emplear estructura metálica situada en el exterior del cerramiento, consiguiendo de ese modo “un espacio sin pilares intermedios, que se abría hacia todos los lados”. NEUMEYER, F. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, p. 344.
- 6 El Pabellón no fue conocido por la crítica arquitectónica contemporánea hasta que Mies lo mostró en la primera exposición dedicada a su obra en 1947. Philip Johnson, en calidad de director del *Museum of Modern Art* de Nueva York y comisario de dicha exposición, publicó la primera monografía del arquitecto, en la que ensalzaba a este edificio que desde entonces se conoce como Pabellón de Barcelona.
- 7 HOCHMAN, E. *Architects of fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*. New York: Weidenfeld & Nicholson, 1989.

Notes and References

- 1 TAFURI, M. *Las Tareas de la Crítica*. In: *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997, pp. 384-85.
- 2 COLOMINA, B. *Mies's House: Exhibitionism and collectionism*. In: 2G, *Mies van der Rohe. Houses*, 2009, 48-49, p. 6.
- 3 CIMADORO, G. and LECARDANE, R. *La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen*. In: *Architecture Exhibitions and Exhibiting Architecture: Spanish Architecture and International Exhibitions (1929-1975)*. Pamplona: E.T.S de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2014, p. 199.
- 4 *The detailed list of the more than 70 exhibition spaces is published at: LIZONDO, L., SANTATECLA, J., MARTINEZ, S.J. and BOSCH, I. The influence of ephemeral architecture in built architecture. The case of Mies van der Rohe*. In: *ACE. Architecture, City and Environment*, 2014, no. 24, pp. 78-99.
- 5 *The Electric Utilities Pavilion designed by Mies van der Rohe for the Barcelona International Exposition was the first of his buildings to use a metal structure located on the exterior of the façade, thus obtaining “a space without intermediate pillars, opening in all directions”*. NEUMEYER, F. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, p. 344.
- 6 *The Pavilion was not known by the contemporary architecture critics until Mies showed it in the first exhibition devoted to his work in 1947. Philip Johnson, as director of the Museum of Modern Art in New York and curator of this exhibition, published the first monograph of the architect, praising this building which would be known from then on as Barcelona Pavilion*.
- 7 HOCHMAN, E. *Architects of fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*. New York: Weidenfeld & Nicholson, 1989.

- ⁸ VAN DER ROHE, M. Alocución con motivo del aniversario del *Deutscher Werkbund* celebrada en Octubre de 1932 en Berlín. En: *Archivo Dirk Lohan de Chicado*. Extraído de: NEUMEYER, F, op. cit., p. 472.
- ⁹ POMMER, R. Mies van der Rohe and the Political Ideology of the Modern Movement in Architecture. En: SCHULZE, F ed., *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989, pp. 96-145.
- ¹⁰ ANON. *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930 [Texto impreso]*, 1929, no. 10, p. 18.
- ¹¹ HUCHTING, W. *The Building-in-the-Middle, Formally and Ideologically*. Conversations with Dirk Lohan 25th November 1996. Disponible en: *The Ludwig Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art of New York*. Non-catalogue interview.
- ¹² DREXLER, A. y SCHULZE, F. *The Ludwig Mies van der Rohe Archive 1910-1937*. New York: Garland Publishing, 1986.
- ¹³ Guidelines for German participation in Brussels 5/14/34 and specifics for German exhibitions areas. En: *The Ludwig Mies van der Rohe Archive, MoMA, NY. 1934 Competition for 1935 World's Fair in Brussels (German Exhibition Buildings)*. Folder 1, item H.
- ¹⁴ *Reichskammer der bildenden Künste to MvdR, 6/8/43, re: Invitation to offer design for exhibition buildings, meeting date*. Op, cit. Folder 1. Item A.
- ¹⁵ German Commissioner for Brussels 1935 to MvdR, 6/11/34, re: Contract, visit of exhibition grounds 6/14/34. Op, cit. Folder 1. Item C.
- ¹⁶ Mies explanation of project 7/3/34. Op, cit. Folder 3. Item A.
- ¹⁷ MvdR to E. Ludwig, 7/24/34: Architect Ruff of Nürnberg won the competition. Op, cit. Folder 3. Item E.
- ¹⁸ Según Elaine Hochman, Albert Speer afirmó que Hitler estaba muy descontento con todas las propuestas, ya que ninguna satisfacía la nueva monumentalidad que el Gobierno alemán quería expresar. Por esta razón, y aunque en un principio el Ministerio apostó por una de ellas, el dictador decidió no participar en la exposición. HOCHMAN, E. Op.cit., p. 228.
- ¹⁹ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Traducción de los autores.
- ²⁰ Ver: SPAETH, D. *Ludwig Mies van der Rohe. An Annotated Bibliography and Chronology*. New York: Garland Publishing, 1979. SCHULZE, F. *Mies Van der Rohe. A critical biography*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1985.
- ²¹ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Traducción de los autores.
- ²² *Ibid.*
- ²³ CARTER, P. *Mies van der Rohe at Work*. London: Phaidon Press Limited, 1974, p. 33.
- ²⁴ Exposición *Die Wohnung*, Stuttgart, 1927.
- ²⁵ Exposición *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlín, 1931.
- ²⁶ Feria de Primavera de Leipzig, 1929.
- ²⁷ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Traducción de los autores.
- ²⁸ Dato conocido por los dibujos propiedad de Dirk Lohan, publicado en: RILEY, T., & B. BERGDOLL. *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, 2001.
- ²⁹ German Commissioner for Brussels 1935 to MvdR, 6/11/34, re: Contract, visit of exhibition grounds 6/14/34. Op, cit. Folder 1. Item C. Traducción de los autores.
- ³⁰ Véase en la continuidad infinita de los muros de su Casa de Ladrillo.
- ³¹ El término de espacio laberíntico fue acuñado por Juan Navarro Baldeweg. Ver: NAVARRO BALDEWEG, J. *El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe En: La habitación vacante*. Demarcació de Girona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya: Pre-Textos, 1999, p. 77-93.
- ³² LEVINE, N. The significant of Facts: Mies's Collages up close and personal. En: *Assemblage*, 1998, no. 37, p. 70-101.
- ³³ VAN DER ROHE, M. A Museum for a small city. En: *Architectural Forum*, 78. 1943, no. 5, pp. 84-85.
- ⁸ VAN DER ROHE, M. *Speech on the occasion of the Deutscher Werkbund anniversary celebrated in October 1932 in Berlín*. In: Dirk Lohan Archive, Chicado. Extract from: NEUMEYER, F, op. cit., p. 472.
- ⁹ POMMER, R. *Mies van der Rohe and the Political Ideology of the Modern Movement in Architecture*. In: SCHULZE, F ed., *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989, pp. 96-145.
- ¹⁰ ANON. *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930 [Printed Text]*, 1929, no. 10, p. 18.
- ¹¹ HUCHTING, W. *The Building-in-the-Middle, Formally and Ideologically*. Conversations with Dirk Lohan 25th November 1996. Available in: The Ludwig Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art of New York. Non-catalogue interview.
- ¹² DREXLER, A. and SCHULZE, F. *The Ludwig Mies van der Rohe Archive 1910-1937*. New York: Garland Publishing, 1986.
- ¹³ *Guidelines for German participation in Brussels 5/14/34 and specifics for German exhibitions areas*. In: The Ludwig Mies van der Rohe Archive. MoMA, NY. 1934 Competition for 1935 World's Fair in Brussels (German Exhibition Buildings). Folder 1, item H.
- ¹⁴ *Reichskammer der bildenden Künste to MvdR, 6/8/43, re: Invitation to offer design for exhibition buildings, meeting date*. Op, cit. Folder 1. Item A.
- ¹⁵ *German Commissioner for Brussels 1935 to MvdR, 6/11/34, re: Contract, visit of exhibition grounds 6/14/34*. Op, cit. Folder 1. Item C.
- ¹⁶ *Mies explanation of project 7/3/34*. Op, cit. Folder 3. Item A.
- ¹⁷ *MvdR to E. Ludwig, 7/24/34: Architect Ruff of Nürnberg won the competition*. Op, cit. Folder 3. Item E.
- ¹⁸ *According to Elaine Hochman, Albert Speer stated that Hitler was very unhappy with all the proposals, given that none of them satisfied the new monumentality that the German Government wanted to express. For this reason, and even though the Ministry bet for one of them initially, the dictator decided not to take part in the exhibition*. HOCHMAN, E. Op.cit., p. 228.
- ¹⁹ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Translated by the authors.
- ²⁰ See: SPAETH, D. *Ludwig Mies van der Rohe. An Annotated Bibliography and Chronology*. New York: Garland Publishing, 1979. SCHULZE, F. *Mies Van der Rohe. A critical biography*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1985.
- ²¹ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Translated by the authors.
- ²² *Ibid.*
- ²³ CARTER, P. *Mies van der Rohe at Work*. London: Phaidon Press Limited, 1974, p. 33.
- ²⁴ *Die Wohnung Exhibition, 1927 Stuttgart*.
- ²⁵ *Die Wohnung unserer Zeit Exhibition, 1931 Berlin*.
- ²⁶ *1929 Leipzig Spring Fair*.
- ²⁷ VAN DER ROHE, M. Op, cit. Folder 3. Item A. Translated by the authors.
- ²⁸ *Data known via the drawings property of Dirk Lohan, published in: RILEY, T., & B. BERGDOLL. Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, 2001.
- ²⁹ *German Commissioner for Brussels 1935 to MvdR, 6/11/34, re: Contract, visit of exhibition grounds 6/14/34*. Op, cit. Folder 1. Item C. Translated by the authors.
- ³⁰ *See also the infinite continuity of the walls in his House of Brick*.
- ³¹ *The term labyrinthine space was coined by Juan Navarro Baldeweg. See: NAVARRO BALDEWEG, J. El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe*. In: *La habitación vacante. Demarcació de Girona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya: Pre-Textos, 1999, pp. 77-93*.
- ³² LEVINE, N. *The significant of Facts: Mies's Collages up close and personal*. In: *Assemblage*, 1998, no. 37, pp. 70-101.
- ³³ VAN DER ROHE, M. *A Museum for a small city*. In: *Architectural Forum*, 78. 1943, no. 5, pp. 84-85.

BIBLIOGRAPHY

- CARTER, P. *Mies van der Rohe at Work*. London: Phaidon Press Limited, 1974.
- CIMADORO, G. and R. LECARDANE. La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen. In: *Architecture Exhibitions and Exhibiting Architecture: Spanish Architecture and International Exhibitions (1929-1975)*. Pamplona: E.T.S. de Arquitectura de Pamplona. Universidad de Navarra, 2014.
- COLOMINA, B. Mies's House: Exhibitionism and collectionism. In: *2G, Mies van der Rohe. Houses*, 2009, no. 48-49.
- Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930 [Printed Text]. Barcelona, [s.n.], 1929-1930.
- Documents for the German period: 1912-1938 [Printed Text]. Available in: The Ludwig Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art of New York.
- DREXLER, A. and SCHULZE, F. *The Ludwig Mies van der Rohe Archive 1910-1937*. New York: Garland Publishing, 1986.
- HOCHMAN, E. *Architects of fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*. New York: Weidenfeld & Nicholson, 1989.
- HUCHTING, W. *The Building-in-the-Middle, Formally and Ideologically. Conversations with Dirk Lohan 25th November 1996*. Available in: The Ludwig Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art of New York. Non-catalogue interview.
- LEVINE, N. The significant of Facts: Mies's Collages up close and personal. In: *Assemblage*, 1998, no. 37.
- LIZONDO, L., SANTATECLA, J., MARTINEZ, S.J. and BOSCH, I. The influence of ephemeral architecture in built architecture. The case of Mies Van der Rohe. In: *ACE. Architecture, City and Environment*, 2014, no. 24.
- NEUMEYER, F. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- NAVARRO BALDEWEG, J. El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe. In: *La habitación vacante*. Demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Pre-Textos, 1999.
- SCHULZE, F. *Mies Van der Rohe. A critical biography*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1985.
- SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- SPAETH, D. *Ludwig Mies van der Rohe. An Annotated Bibliography and Cronology*. New York: Garland Publishing, 1979.
- RILEY, T. and BERGDOLL, B. *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art, Distributed by H.N. Abrams, c2001.
- TAFURI, M. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Ediciones Celeste, 1997.
- VAN DER ROHE, M. A Museum for a small city. In: *Architectural Forum*, 78. 1943, no. 5.

IMAGES SOURCES

1: Brangurí / Anxiu Nacional de Catalunya. Code: ANC1-42-N-10977. **2-12:** Drawing by the authors.