



POLEMICAS BERLINESAS. REPRESENTACIONES EN LA OBRA DE MIES VAN DER ROHE, AÑOS VEINTE

Antonio Millán Gómez



Berlín, laboratorio de arquitectura moderna, no deja de sorprender. Aquí nos centramos en algunas polémicas berlinesas, en torno a la evolución del pensamiento arquitectónico de Mies van der Rohe durante los años veinte; trayectoria trufada de correspondencias con la evolución de arquitectos próximos a él que quedaron olvidados en la "Otra Tradición del Movimiento Moderno".

A don Emilio Lledó, que tanta bondad nos ha dado

Mucho se ha hecho y mucho queda por hacer para recuperar aquel Berlín, cuyo centro, entre la Postdamer Platz y la Alexanderplatz, era uno de los ejemplos más extraordinarios del urbanismo moderno, también acopio de propuestas adelantadas a su tiempo, mediante diversos concursos donde lo propuesto excedía en mucho a lo construido. Desde que en 1909- 1910 se plantease un Gran Berlín que contrastase respecto al centro histórico ubicado entre la Postdamer Platz y la Lehrter Bahnhof, se fue avanzando la idea de un gran núcleo monumental acorde con las exigencias del siglo XX. Pero, al mismo tiempo, se solidificaba la idea de unos núcleos monumentales en torno a la Postdamer Platz y la Alexander Platz, aparecía un nuevo centro hacia el Oeste en Charlottenburg, planteándose un eje Norte Sur especialmente trabajado por Martin Wagner, y que con la ampliación del Reichstag en mente sería objeto de concurso en 1927 y 1929. La polémica en-

tre una articulación Norte- Sur o Este- Oeste (paralela a Unter den Linden) llega hasta hoy y ya apareció entre algunos proyectos esbozados por Häring en 1922-1923, al tiempo que se producía un ensamblaje orgánico entre los viales propuestos y la potenciación del tejido existente (como en la Kemperplatz), adelantándose en muchos años a ideas tipológicas controvertidas del Movimiento Moderno. Pues, ¿qué decir del paralelo entre las propuestas en los Jardines de Prinz Albrecht realizadas por Häring en 1924 y las que Alvar Aalto materializó en Baker House, el Dormitorio del MIT, con todo su despliegue de soluciones alternativas? Estamos convencidos de que un manto de sombra se ha cernido sobre aquellas iniciativas originales, y su trascendencia, y es nuestro deber ponerlas en valor.

Un término clave en la arquitectura de aquellos años veinte era el de "posibilidad", sagazmente desvelada por Adolf Behne, o como, respecto a

1 / JULIUS POSENER (1983): "El Eclecticismo de Schinkel y lo arquitectónico". Arch. Design 53, 11/12. Edición a cargo de SIMÓN Marchán Fiz: Schinkel. Arquitecturas (1781- 1841). Dirección Gral. De la Vivienda y Arquitectura. 1989.

Compárese con la afirmación de Adolf Behne "La forma es la condición de posibilidad de un conjunto", pág. 72, en "1923. Der moderne Zweckbau". (edición en castellano a cargo de J. GINER Y J. A. SANZ: "1923. La construcción moderna de la arquitectura". Edic. del Serbal, COAC, Barcelona 1994. Véase el paralelo con el primer L. WITTGENSTEIN (1918): "Tractatus...". 2.033. "La forma es la posibilidad de la estructura".

ideas y realizaciones anteriores, puntualizase Julius Posener: "al igual que Goethe, Schinkel mantuvo una mente abierta, y admitió muchas posibilidades" 1. Tantas, que se le puede considerar un precedente de Behrens y de Mies, pero también de Häring, cuya visión es contrapuesta a la de Mies. Después de todo ¿qué sería el ensanche berlinés, el Friedrichstadt, sin la profunda modestia de Schinkel?

Por el contrario, debemos a H. R. Hitchcock el endiablado favor de presentarnos su trabajo como consecuencia natural de Durand 2, y de traducir, o traicionar, el Movimiento Moderno como Estilo Internacional. El concepto de lo arquitectónico en Schinkel no es algo inmediato, sino "un marco que mantiene la vida y la eleva; que sirve a la vida sin subordinarse a ella. Schinkel representaba la independencia de la arquitectura de la vida diaria y su intensificación de la vida en las figuras que animan sus



2 / H. R. ИТЧКОК: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Penguin Books, Harmondsworth, 1958.

Posener no dudaba al afirmar que "Schinkel fue un genio y que la mente de Durand era un baratillo".

3 / Op. Cit. Pág. 76.

4 / Op. Cit. Pág. 77. Al preguntar cómo seguir las obras del Neues Museum a uno de sus guardas, éste respondió con lucidez:

"puede subir a la sección de los idealistas románticos y dejarse caer después a las profundidades".

5 / A. BEHNE, op. Cit. Introducción, pág. 22.

dibujos. Personas como éstas nunca han existido. Se mueven en un mundo ideal. El mundo de Schinkel de lo arquitectónico" 3.

El sabio Posener era consciente de que no existe nada en la tierra de lo que podamos apropiarnos sin obligarnos, y tan sólo en un resto que no se subordina a nuestro propio uso, podemos idealizar, "esta pequeña área de autonomía... es el campo en que el arquitecto puede trabajar", dejando claro que no implicaba con ello que "el arquitecto puede crear arte de esto: el arte visual. El arte visual siempre ha constituido la mayor tentación del arquitecto... es el objetivo que cumple un edificio y los medios con que lo realiza lo que crea la expresión de la arquitectura. Pueden llamar a esto el arte en la arquitectura. Pero este arte es algo diferente del arte visual" 4.

Los excesos formales del XIX se alteraron con el cambio de siglo. Lo artístico aún tenía gran carga ornamental, pero con el siglo XX la claridad, lo conciso, lo preciso y lo útil adquirieron predicamento. "La sensibilidad empezó a negarse a aceptar la exigencia de considerar bello lo superfluo, y desarrolló una buena disposición hacia la lógica de lo funcional" 5. En este contexto podemos entender que "menos es más", menos forma y más utilidad, superado el activismo próximo al anarquismo utópico, proyectado como búsqueda de la ciudad ideal, o como abolición del viejo orden para re-instaurar una moral nueva, para esforzarse en la modestia hacia un organicismo exigente, apartado por la pragmática que antepuso los resultados inmediatos a los óptimos, con la excusa de una racionalidad discutible. Estos tres grupos

o tendencias, identificables en las aportaciones de expresionistas, organicistas y racionalistas, en torno a figuras como Bruno Taut, Hugo Häring y Le Corbusier, y sus amigos o seguidores, revelan las pulsiones iniciales, implícitas en la arquitectura alemana anterior, que cabe revisar para entender el presente. De otro modo, caeríamos en lo que Zygmunt Bauman ha calificado de esperanza desesperada: la búsqueda de soluciones a problemas globales desde medios que son locales, de aquí su desesperanza.

Se ha querido ver en tales tendencias un resultado natural de las convicciones de sus maestros (Behrens y T. Fischer). Con Behrens trabajaron Gropius, Le Corbusier y Mies. Con T. Fischer lo hicieron Taut y Häring. Ambos maestros prepararon el cambio hacia el Movimiento Moderno transformando la tradición al reformular valores y compartir actitudes: así, la consideración del contexto inmediato en lugar del pasado Clásico, la reinvención del ornamento fundamentado ahora en algún tipo de simbolismo, el interés por la tectónica y la racionalidad estructural, y la reducción de los volúmenes a sólidos geométricos puros. Con un elemento adicional: el equilibrio en la relación entre arquitectura y naturaleza. Perdido éste, se pierde la contención del idealismo romántico; pero desaparece también el orden requerido por el espacio común: algo que se deja ver en el Berlín del pasado y el actual.

La búsqueda de formas elementales entre una arquitectura exuberante de estucos y ornamentos fue el contrapunto de la fuerza visionaria, que produjo imágenes como casas no pensadas para ser

construidas. Como en la sensibilidad cromática introducida por Goethe, los contrastes permitían percibir los motivos definitorios de la realidad.

¿Cuál era el ambiente a principios del siglo XX? El 19 de diciembre de 1919 Walter Gropius recibía una carta de Bruno Taut, donde sugería ser "conscientemente arquitectos imaginarios" para ampliar el ámbito expresivo de la arquitectura incluso trascendiendo su construcción. Cada actor en aquel escenario tenía una visión de la «arquitectura del futuro» que se reflejaba en sus seudónimos: Bruno Taut, eligió el de "Glas" (Cristal), propio de un combatiente del grupo de noviembre y del consejo obrero del arte, que aspiró desde la «Cadena de Cristal» a una arquitectura translúcida en armonía con el cosmos; Gropius, el de «Mass» (Medida), y no en vano hubo de poner medida en posturas combatientes de grupos y tendencias en la Alemania de los años veinte, hoy observadas con desdén.

Pero, como Fritz Neumeyer ha mostrado, tanto la recuperación del Berlín prebélico, como el modelo de lo moderno precisan revisión: Las disputas de la reciente reconstrucción se pasaron al extremo opuesto de los sueños expresionistas de Taut o Scheerbart, cayendo en la banalidad: "Ciudad significa entrar en diálogo y ponerse de acuerdo en el espacio de lo común, con la vista puesta en la historia y en el presente. Para ello se requiere imaginación, pero también voluntad". También las tesis sobre los fundamentos de lo moderno demandan amplitud y relatividad considerando la responsabilidad de la crítica global de la arquitectura moderna: "La historia como

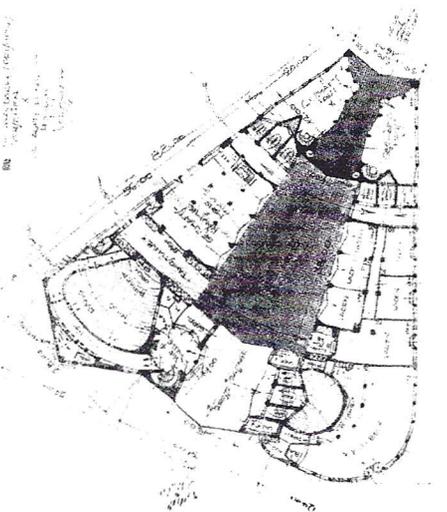
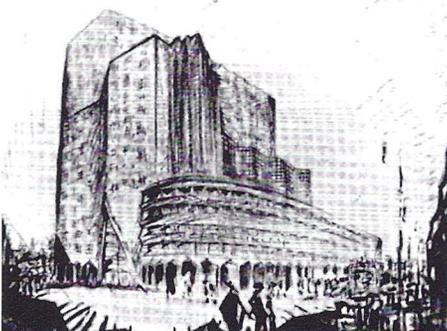
6 / FRITZ NEUMEYER (198): "Mies van der Rohe- Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst. 1922-1968. Siedler Verlag. Versión en castellano: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922 / 1968. El Croquis Editorial, Madrid, 1995, pág. 28 y siguientes. Los ecos de Colin Rowe y Peter Blake son recogidos y puestos en valor. El vínculo entre esta convicción de Neumeyer y la pertinencia de una refiguración, siguiendo a Gadamer y Ricoeur es comentada más adelante.

Véase igualmente F. Neumeyer: "Una controversia en Berlín" en A&V 50 "Berlín Metrópolis", págs. 108-111.

7 / COLIN ST. JOHN WILSON y GIANCARLO DE CARLO fueron explícitos al respecto, recordando los detalles fundacionales y la resistencia posterior, como el humanismo de A. Aalto y Eileen Gray, entre otros.

posibilidad y necesidad de enriquecimiento de significados está siendo rehabilitada en la actualidad. El modelo transmitido de lo moderno necesita ser revisado, las tesis mantenidas hasta ahora han de ampliarse y relativizarse. De ello se ha de responsabilizar a la crítica global de la arquitectura moderna, que la acusa de ser enemiga de la tradición, falta de consideración respecto al entorno, uniformidad y falta de escala, también como consecuencia de una historiografía dogmáticamente limitada" 6. E interesada, al ignorar las promesas que el Movimiento Moderno no mantuvo 7 desde el inicio, ya que en el acto fundacional de los CIAM en la Sarraz, en junio de 1928, Le Corbusier escenificó una usurpación de autoridad, al apropiarse de las iniciativas, escribiendo las conclusiones antes del evento, y derivando su verdad desde los diagramas proyectados, produciendo más proyección mental que argumento. La disensión respecto a la Ortodoxia acabaría en el ostracismo o el desdén (Rietveld, Häring, y después Scharoun, Mendelsohn, y Taut hubieron de distanciarse); el resto lo harían los acontecimientos: el acceso de los nazis al poder, la huida en masa a Rusia de los más radicales miembros de la Bauhaus, y a USA de Gropius, Mies van der Rohe y Breuer; y Scharoun y Häring reducidos a la lucha por la supervivencia, por fuerza iban a acallar el impulso original.

Algunas claves para entender paradojas nos llevan a la placita entre la Friedrichstrasse berlinesa, la estación del mismo nombre y el Spree, objeto de concursos en aquellos años y tras el armisticio: un lugar significado junto al Berliner Ensemble, el Metropol The-



1a. H. Scharoun: Acuarela, detalle (1920).

1b. Esbozo. Akademie der Künste.

1c. Planta para la Friedrichstrasse (1922).

8 / "Viva la transparencia! ¡Viva la claridad! ¡Viva lo cristalino!, y ¡arriba lo fluido, lo grácil, lo resplandeciente, lo brillante! —¡arriba la construcción eterna!—". Frühlicht, no 1.

ater, a una manzana de la Humboldt-Universität- Berlin, a tres de la Isla de los Museos, y cercana al espacio que frente a la Puerta de Brandenburgo y el Parlamento motivó varias propuestas urbanas. En dirección opuesta, hacia Levante: el Berlín de casas apiñadas acabó en un tejido maltrecho, mezcla de cicatrices de guerra y creaciones "inspiradas", en bloques de la ciudad-collage en torno a la Alexanderplatz, supuesta transposición de la ciudad americana, aunque su apariencia sea la del urbanismo estalinista.

La plaza mencionada ofrece gran centralidad en la reciente recuperación urbana, y ya lo era en Diciembre de 1921, cuando se propuso el concurso para construir edificio de oficinas a presentar el 2 de enero de 1922. La propuesta premiada, un diseño convencional de A. Baecker, J. Brahm y R. Kasteleiner, no tuvo difusión y entre las propuestas galardonadas vinculadas al Movimiento Moderno, merece destacarse el segundo premio, de los hermanos Luchhardt. Pero se divulgó más la imagen del rascacielos de cristal de Ludwig Mies, pese a no considerarse en absoluto por no cumplir las bases. Sus relaciones con una serie de propuestas interesan por el vínculo entre representación gráfica y concepción arquitectónica. Esta se consideró preconizada por una acuarela previa de H. Scharoun (fig. 1a) de 1920, correspondiente al ideario "expresionista" con que Bruno Taut abría el primer número de Frühlicht (luz temprana) 8. Se olvida entonces el proyecto presentado por Scharoun al concurso (figs. 1b y 1c), seleccionado por el Jurado, como se olvida la diferencia de ideario respecto al Ludwig Mies, que aquellos años mos-

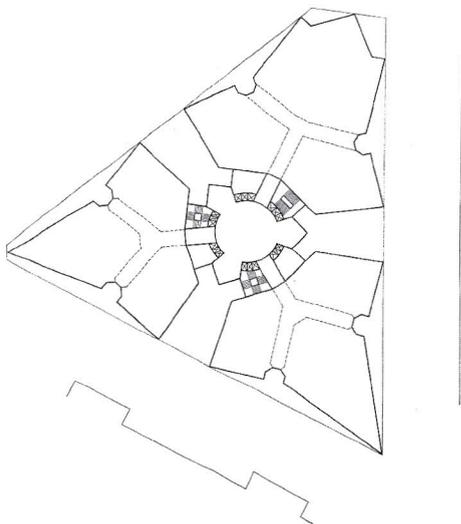
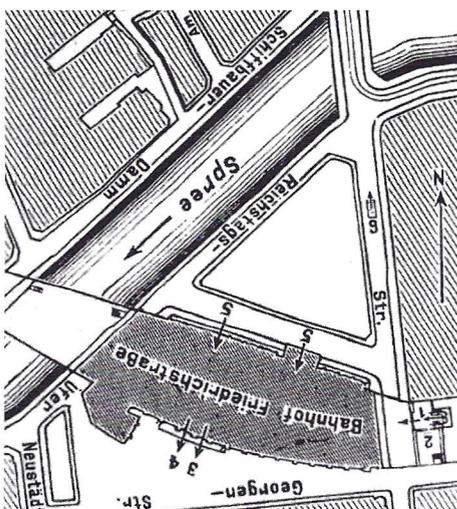


9 / MIES VAN DER ROHE: "Baukunst und Zeitwille!". Der Querschnitt 4, 1924, no 1, pág. 31 y siguientes.



traba una tendencia idealista a pensar en polos opuestos: "lo importante es lo esencial. No puede avanzarse hacia delante con la mirada puesta atrás, ni ser portador del espíritu de una época vi-viendo anclado en el pasado. Las aspiraciones de nuestro tiempo se orientan hacia lo profano. Los esfuerzos de los místicos no pasarán de ser anécdotas. Por mucho que profundicemos en nuestros conceptos vitales no construiremos catedrales. No apreciaremos el vuelo de la imaginación, sino la razón y el realismo" 9. La brevedad en sus escritos era conocida, y excusada por su mayor facilidad para acabar un proyecto en el mismo tiempo. De aquí que el artículo sin título de 1922 sobre "Hochhäuser" (Rascacielos) en las págs. 122, 123 y 124 del número 4 de Fröhlicht, adquiriera tintes simbólicos: la revista dejó de publicarse.

La propuesta de Mies se pretendía escueta: el acceso se hacía por un vestíbulo de planta circular que distribuía el edificio en tres sectores, cada uno con su bloque de escaleras y dos ternas de ascensores, pero la ambición de claridad se subraya en planta y las columnas brillan por su ausencia. No obstante, la transparencia de los tres sectores no llega al núcleo central, que precisa tres estrías en fachada para iluminar el vestíbulo de conexión. Tampoco se hacían distinciones en las fachadas, con la excepción del escueto chaflán norte, aunque la orientación y la afluencia de tráficos desde la estación y la Friedrichstrasse originasen grandes diferencias. La imagen comunicada, por el contrario, ponía énfasis en la representación de su aspecto externo: cómo hubiese aparecido desde el cruce con Unter den Linden, o cómo



2a, 2b, 2c. Ubicación del concurso y planta de la propuesta de Ludwig Mies, 1922.

10 / Véanse los dibujos para la Casa Krölller- Müller en Oterloo, no construida, de más de dos metros.

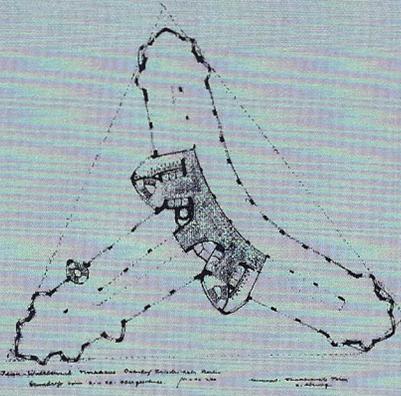
11 / ALAN COLQUHOUN: La arquitectura moderna. Una historia des-apasionada. Ed. G. Gili, Barcelona, 2005, pág. 179.

mo se hubiese percibido desde Weidendammer Brücke, mediante un montaje fotográfico en que se asimila a la ciudad existente. El efecto pretendido se comprende mejor al considerar el ámbito urbano: la luz de las oficinas difundida por la avenida hubiera transformado la luz singular de Berlín tanto como la percepción del edificio. También la técnica gráfica era intencionada: montajes/ collage de fotografías y dibujos al carboncillo sobre soporte de gran tamaño 10 eran habituales para las obras de ingeniería civil, donde se pretendía rodear al observador e introducirlo en la atmósfera del dibujo. En este sentido, Alan Colquhoun matiza que "según un error muy extendido, la destilación minimalista de la arquitectura por parte de Mies era fruto de un profundo compromiso con el oficio de construir. Efectivamente, Mies estaba obsesionado con determinados aspectos artesanales de la arquitectura; pero, más que la construcción, lo que le interesaban eran las técnicas de idealización y mediación de la representación gráfica. Como queda claro en sus escritos, Mies comprendía que las relaciones tradicionales entre el artesano y su producto habían sido destruidas por la máquina. Sus criterios eran ideales y visuales, no constructivos, ni siquiera "constructivo-visuales" 11.

Incidían aquí aspectos de las artes donde su capacidad de reproducción técnica ya se había asumido. Tanto Scharoun como Hugo Häring y Mies eran próximos en la época del concurso, y los dos últimos compartían despacho. La semejanza de sus propuestas aconseja compararlas, y analizar la evolución de los dos proyec-



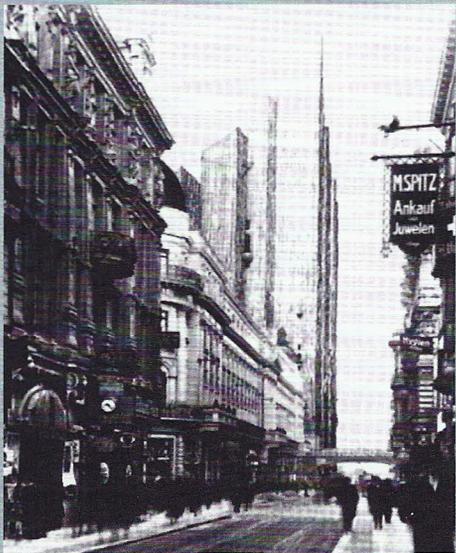
3a



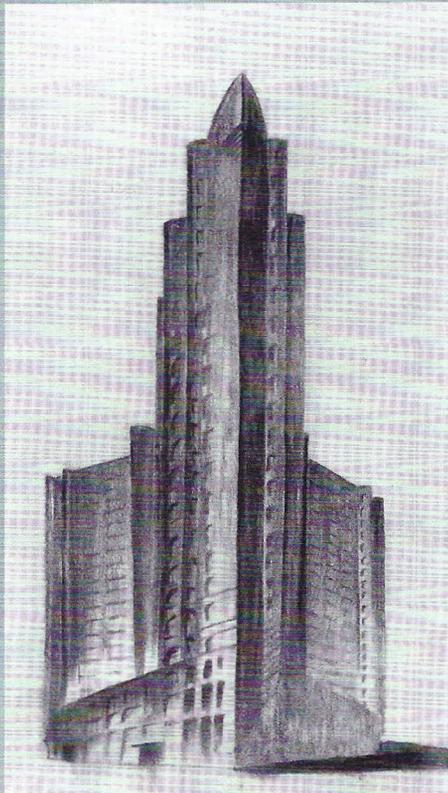
4a



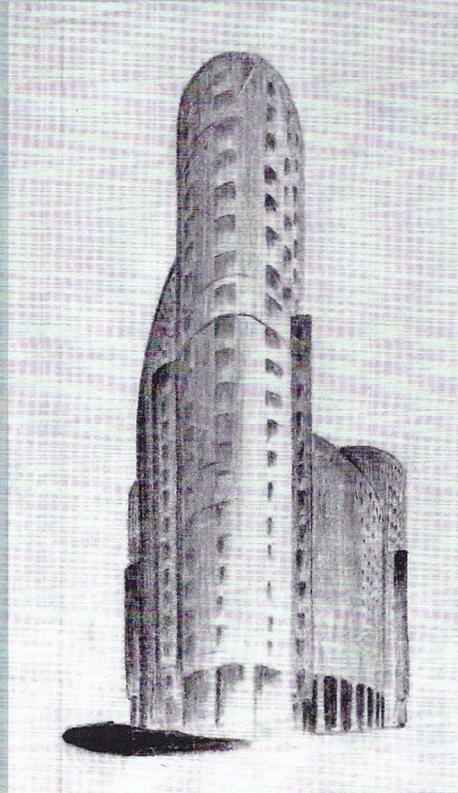
5a



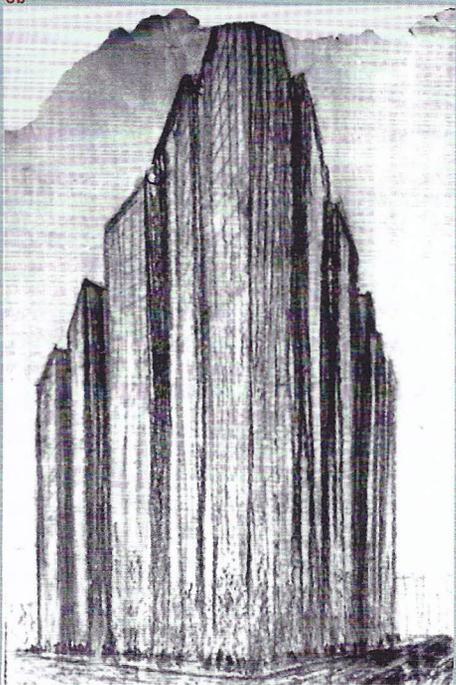
3b



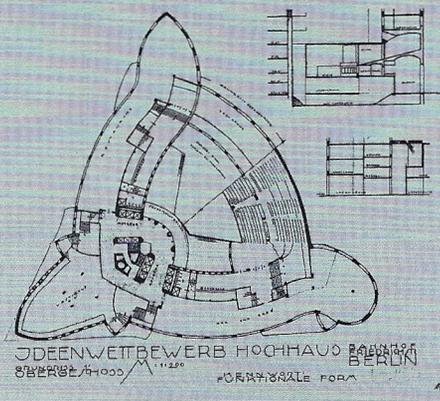
4b



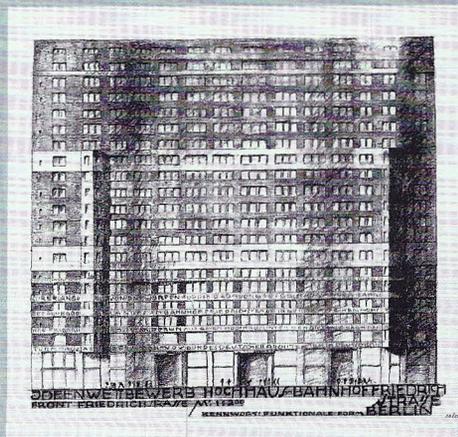
5b



3c



4c



5c



- 3a. Propuesta de Mies desde Unter den Linden.
- 3b, 3c. Croquis y vista desde el Puente Weidendammer.
- 4a, 4b. Häring: Concurso para la Friedrichstrasse. Propuesta inicial.
- 4 c. Planta baja de la propuesta segunda.
- 5a 5b 5c. Hugo Häring. Concurso Friedrichstrasse. Apuntes desde Unter den Linden y Wiedendammer, y Alzado.

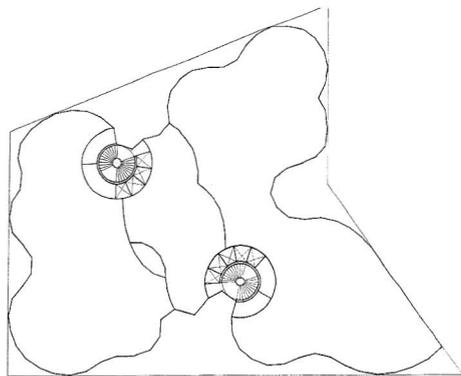
tos conocidos de Häring. En el primero el esquema es claro, un compromiso con los ejes de la plaza triangular incidentes en su baricentro, dos de los cuales se funden en una curva orientada al Spree, dejando un ámbito de acceso diáfano, como lo serán las circulaciones, que confluyen en un núcleo de servicios con dos focos. La imagen resultante, con una parte más alta que operaba como hito o referencia urbana era habitual en obras de coetáneos (como E. Mendelsohn o los hermanos Luckhardt).

En la segunda y definitiva versión la idea original gana consistencia: la curva inicial es más forzada, ampliando los accesos y concentrando el núcleo de ascensores, próximos hacia la periferia, para liberar en las plantas inferiores un espacio en forma de anfiteatro donde se ubica una sala de cine y, bajo él, un centro comercial, cafetería y restauran, res-

petando las bases del concurso, incluso incorporando salidas de emergencia. En los últimos siete pisos las oficinas ganan vistas en ambos sentidos del río, estableciendo varios cuerpos en el edificio, que ofrece un precedente para la reciente reconstrucción, como el tridente de Postdammer Platz. Sorprende también la escasa espectacularidad del ambiente urbano en la representación de la fachada, ya que Häring, dibujante minucioso, describía sus ideas con sutileza. La división en bandas, y la diferencia entre la apariencia del edificio desde norte o sur, así como el carácter masivo de la fachada, apuntan la voluntad de que la propuesta opere como un organismo, lleno de matices. La estructura de arcadas en la base no pasaría desapercibida a observadores atentos, como Eric Mendelsohn, que la incluye en el proyecto ganador del concurso para la Kemperplatz, un año más tarde.

12 / FRANZ SCHULZE: Mies van der Rohe. Ed. H. Blume, Madrid 1986, pág. 105. Más que la posible influencia de las esculturas en forma de ameba de Hans Arp, el croquis legado por Mies van der Rohe al MOMA deja ver una estructura incipiente, más arquitectónica que mera imagen plástica.

Desde el puente Weidendammer (fig. 5b) se hubiera percibido su acabado en formas onduladas, muy distinto de la imagen de quilla dirigida hacia Unter den Linden (fig. 5a), que hoy remite a otro proyecto de rascacielos de cristal, realizado por Mies en 1922 y publicado en el número 3 de la revista en junio de 1924. En palabras de Franz Schulze: “no hay nada en el repertorio de este último que esté más próximo al biomorfismo que la planta del Rascacielos de Cristal” 12. Puede entenderse hasta qué punto compartían Häring y Mies un ideario común, del que éste fue alejándose. Un primer distanciamiento puede percibirse en la revista G, publicada sin regularidad entre 1923 y 1926. La inicial refiere al título completo (Material zur elementaren Gestaltung)...Elementos para la configuración elemental), reflejo del acuerdo indispensable



6a, 6b, 6c. Portada de G, n°3, Junio 1924. Fotografía de la maqueta y Planta.

13 / (Además de la redacción: GRÄFF, KIESLER, MIES, RICHTER y los habituales: EL LISSITZKY, THEO VAN DOESBURG, LUDWIG HILBERSHEIMER, RAOUÏ HAUSMANN, HANS ARP Y KURT SCHWITTERS), colaboraron PIET MONDRIAN, KASIMIR MALEVICH, VIKING EGGELING, NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER, ERNST SCHÖNE, GEORG GROSZ, JOHN HEARTFIELD, TRISTAN TZARA Y MAN RAY.

14 / PAUL RICOEUR alude en "Temps et récit" a una triple mimesis basada en el triple presente de Agustín de Hipona, matizando la triple dimensión figurativa en arquitectura (prefiguración, configuración y refiguración, esta última identificable con lo que H.-G. Gadamer llama aplicación en su hermenéutica filosófica —véase cap. 10 de "Verdad y Método"). Como la belleza para Mies era el

resplandor de la verdad, siguiendo una idea agustiniana, cabe preguntarse sobre tal verdad y en qué momento. Dice Ricoeur: "Bajo el nombre de la "prefiguración", los actos de habitar y construir hacen el mismo juego, sin que se pueda decir cuál de ellos precede al otro. Bajo el nombre de "configuración", el acto de construir ha tomado ventaja en forma de proyecto arquitectónico, al que se ha podido reprochar el ser proclive a desconocer las necesidades de los habitantes o a proyectar esas necesidades "por encima de sus cabezas". Ha llegado el momento de hablar del habitar como respuesta, ver cómo replica al acto de construir...hay que aprender a considerar el acto de habitar como un foco no solo de necesidades, sino también de expectativas".

entre las tendencias participantes. Allí Mies defiende la nueva construcción y propaga sus inquietudes entre múltiples contactos: es autor, editor, incluso soporte financiero. Allí aparecen los proyectos para la casa de hormigón (G, nº 2, Sept. 1923), el edificio de oficinas en hormigón, o el que nos ocupa, en su portada (G nº 1, Julio 1923).

Los colaboradores más vinculados 13 a la redacción unen sensibilidades. Y muestran otros intercambios, rara vez documentados al explicar los fundamentos del Movimiento Moderno, que merecen consideración. El consejo editor expresaba tendencias claras: Dadá, Neoplasticismo y Constructivismo, personificados en Hans Richter, Theo van Doesburg y El Lissitzky, unidas para superar las aspiraciones de los expresionistas, a pesar de que se afirmase rotundamente: RECHAZAMOS TODA ESPECULACION ESTETICA, TODA DOCTRINA Y TODO FORMALISMO.

G y el "Novembergruppe" permitieron a Mies relacionarse con los líderes de lo moderno en Europa, y pagar sus obras, más desde los objetos (proyectos o maquetas) que desde la letra impresa, pese al tono incisivo de los escasos textos, que son verdaderos manifiestos: "*La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva*".... "*Ni al pasado, ni al futuro, sólo al presente puede dársele forma. Sólo esta arquitectura puede crear. Crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de la esencia de la tarea. Este es nuestro trabajo*" 14.

Con lenguaje directo —compartido con Hans Richter— explicaría qué entendía por CONSTRUIR: "*No conocemos ningún problema formal, solo pro-*

blemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe. La verdadera plenitud de la forma esta condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones. /Precisamente nos interesa liberar la practica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUIR" 15.

Apenas han transcurrido cuatro años desde la carta de Taut a Gropius y dos desde el concurso de la Friedrichstrasse. El texto parece una carga de profundidad, mejor percibida al estudiar la planta del segundo rascacielos de cristal, realizado para algunos con influencias de la escultura de Arp, aunque un escueto croquis donado al MOMA permita vislumbrar el influjo de Häring, y un esbozo de estructura. Las fotografías de la maqueta que se publicaron ponen de manifiesto el contraste entre un tejido urbano de casas con cubiertas a dos aguas, casi medievales, y el juego de transparencias de la estructura. Es la propia arquitectura como objeto ensimismado la que distorsiona ahora nuestra percepción con sus destellos, y no el contraste entre fotografía y dibujo en un collage.

La referencia recíproca entre G y De Stijl, y la relación estrecha Mies, Van Doesburg y Oud dejan ver la afinidad entre ambos grupos. En tal sentido, es indicativa la invitación cursada a Mies en verano de 1923 para que visitase la exposición del grupo De Stijl en octubre

Entrevista de Josep Muntañola Thornberg. "Arquitectonics". Dossier "Arquitectura y hermenéutica. Barcelona. Enero de 2003. 15 / G, no 2. Septiembre 1923.

16 / El Museo Stedelijk conserva en su biblioteca las singularidades de este evento.

17 / De modo similar a la guitarra convertida en emblema del cubismo, la torre Eiffel de los simultaneistas (los Delaunay, etc.), el trapecio o cuadrado fugado de suprematistas o constructivistas rusos: emblemas con función de logotipo.

del mismo año en París, como único arquitecto no holandés, pero lo es más si consideramos aquellas maquetas, axonometrías y contra-construcciones exhibidas en la Galería Leo Rosenberg 16, cuyo sentido de la transparencia y la superposición de espacios abrirían un campo fértil para la arquitectura posterior de Mies. Aún más elocuente ante la beligerancia del líder neoplasticista contra los expresionistas de la Bauhaus, que motivaría la incorporación de Laszlo Moholy-Nagy, y la prudente distancia de Gropius respecto a Van Doesburg. El saludo de Mies a éste: "Le saludo a usted y a todos los amigos del cuadrado", se deja ver junto a la G del título: El cuadrado, situado en la cabecera de G, junto a la gran letra, es signo de una visión compartida del arte 17.

Las contra-construcciones de Van Doesburg muestran transparencias y usos elementales de las superficies, especialmente las realizadas rápidamente en lápiz y tinta, cuya conexión con la arquitectura posterior de Mies es inmediata; la comparación con las realizadas en gouache, abrieron las puertas a estructuras escueltas, donde la simplificación incide en un volumen sencillo, y un número limitado de colores (es decir, de materiales, siguiendo los consejos de Lilly Reich) aunque su fuerza no se perciba todavía en estas ideaciones volátiles.

Mies rehuye la mera apariencia (*Schein*), por la incompatibilidad con su creencia en los valores fundacionales, pues para él las formas del arte deberían revelar una esencia interna, punto éste en el que no dista mucho de los organicistas (Haring, Scharoun). Se entiende entonces que tomase como emblema la frase de S. Agustín: "La be-

18 / FRITZ NEUMEYER: Opus cit. Págs. 266- 278.

19 / Taut se pronuncia en la bauwelt del 18-VIII-1927 incluso revisando sus ideas previas: «...Arquitectura biológica, así podía llamarse el escrito, en contraste con la existente hasta ahora, cristalina, cuyo rasgo esencial era la rigidez estática». Véase Wolf Herzogenrath: "Utopías de la Bauhaus". Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988, págs. 265- 277.

lleza es el resplandor de la verdad”, y que, actualizada por la “voluntad de época”, se ratificase en esta idea su creencia de que lo espiritual solo podría activarse en el mundo como hecho histórico, como tecnología 18.

El espacio como membrana

En medio de las disputas entre expresionistas y funcionalistas un texto de Siegfried Ebeling, con el título de “Kosmologie Raumzellen”, recibía el mayor espacio en la revista Junge Menschen de noviembre de 1924, sin que Albers o Gropius reaccionasen sobre su trascendencia. En él aparecían formulaciones extremas en la línea del utopismo radical de Itten y Grunow: “*todos los seres y cosas que estén fuera del hombre son complementos suyos; por otro lado, el hombre desplaza sus sensaciones y vivencias hacia fuera y contempla y crea así el mundo*”. Con tales “células espaciales cosmológicas” se postulaba una arquitectura que conectase al hombre con el cosmos, síntesis entre industria, biología y psicología, superando el modelo de viviendas aisladas del exterior. Reclamaba que “*las paredes de cristal dejen entrar en el espacio la luz solar desdoblada, biológicamente activa*”. No es un texto expresionista de la década anterior, sino de un pragmático entre constructivistas, que poco más tarde daría a publicar un libro más meditado: “El espacio como membrana”.

Ebeling, de vuelta a la Bauhaus en 1925/26 como estudiante, cuidó los detalles de tal publicación (por la editorial Dünnhaupt de Dessau, y una fecha en el prólogo -4 de diciembre de 1926- que es la de inauguración de la



Bauhaus de Dessau), incluso el diseño de la cubierta mostraba ecos de la revista G de mayo de 1924. El dibujo transmite una imagen clara: rayos cósmicos, olas y las edades cambiantes del hombre en un intersticio flanqueado por bloques cerrados en sendos lados. Se propone una arquitectura como membrana transparente, abierta a la naturaleza, acogiendo todos los elementos, para un hombre libre. El libro pasó casi desapercibido, excepto para espíritus inquietos: Bruno Taut 19 lo llamó arquitectura biológica, y a Mies le era sugerente para ordenar ideas y propuestas de años anteriores, pues se confirmaban sus ideas de una arquitectura nacida del respeto por las cualidades materiales, libre de toda especulación estética y realzando la primacía de la construcción.

Se adelantaban así ideas de la arquitectura de los años 50, como la arqui-

7a. Contraconstrucciones.1923. Lápiz y tinta. 55x 38 cm. NDB, Ámsterdam.

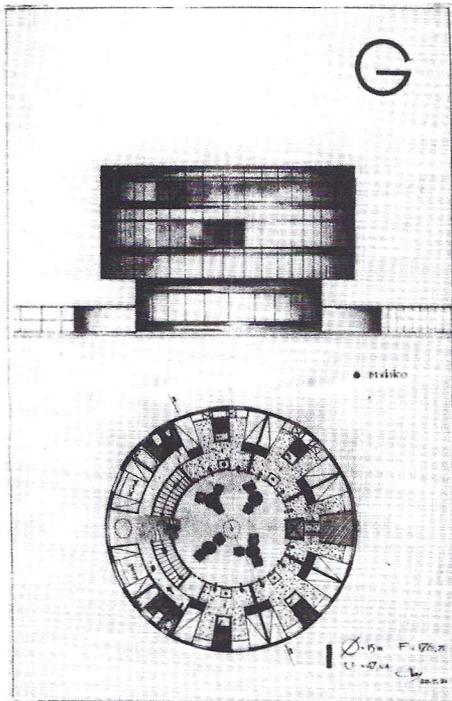
7b. 1924, tinta y gouache, 57,5x57 cm. Museo Stedelijk, Ámsterdam A6674.

tectura como envoltura climática, la consideración de «máquinas de energía solar» (colectores solares), y en general la inclusión consciente y responsable de ecología, clima y biología.

La atención se fijaba en el *estado* arquitectónico, no en el *objeto* arquitectónico, presentando una vivienda “primitiva” como “cuerpo multicelular de huecos”, relacionado con el suelo por su cara inferior, rígidamente o mediante una estructura intermedia que transmitiese cargas al suelo, pero diferenciada del resto de superficies que lindaban con medios tenues, que reci-

bían una radiación “periódica y cambiante de luz de diferente calidad”. El sentido y excelencia de la arquitectura procedía menos de tales componentes, que de la armonización de todos ellos en un estado de equilibrio. Para Mies, interesado en una arquitectura veraz y esencial, de estructura y piel, se corroboraba su postura con la propuesta de “igualar el espacio tridimensional, definido *físicamente*, con una membrana tridimensional, definida *biológicamente*, entre nuestro cuerpo, como sustancia lábil, y las fuerzas precisas de las esferas, latentes, pero, a pesar de ello, concebidas bio-estructuralmente”(!). Neumeyer no duda en recordarnos que Mies, habituado a las duras argumentaciones del orgánico Häring, destacó esta frase con una nota al margen.

Pero, en realidad ¿qué proceso se estaba produciendo? Se resolvía un divorcio infeliz: “aquí arquitectura, allí



8a. Cubierta del libro de S. Ebeling: El espacio como membrana. Ed. Dünnhaupt. 1926.

8b. Ebeling: La casa totalmente metálica sobre el círculo. 1930/31.

técnica, más allá arte”, por la neutralización que la técnica propiciaba (un “mundo de espacio interior sin intereses de otro tipo”), reivindicando el espíritu del tiempo y la evolución del progreso, haciendo tabula rasa de los estilos históricos y con una idea consecuente, el espacio se transmutaba como espacio, gracias a la tecnificación, pero era ahora un espacio sin atribu-

20 / NEUMEYER (op. cit., pág. 275) retoma una anotación al margen realizada por Mies: “Aunque sólo una de las necesidades interiores” de ese tipo “existentes aquí y allí fuese *universal*, contendría la bienvenida obligación para el arquitecto de reagrupar de nuevo, de manera dinámica, el organismo de la vivienda y su estilo de vida y comprobar sus relaciones constructivas”. Un dinamismo percibido ya por Walter Benjamín que resulta pertinente aquí: “Giedion, Mendelsohn, Corbusier convierten el lugar de estancia de las personas en espacio de paso de todas las fuerzas y ondas inimaginables de luz y aire. Lo venidero está bajo el signo de la transparencia” (“*Die Wiederkehr des Flaneurs*”, 1929, en *Gesammelte Schriften* vol. III, Frankfurt 1980, págs. 196 y siguientes).

tos, neutral, que permitía prescindir de los signos tradicionales, eliminar sugerencias ajenas y recuperar un hombre libre. Ebeling proponía un contenedor sin condiciones fisiológicas previas, sacado de la naturaleza, donde algunas plantas protegen el contenido merced a su corteza; se superaba el dilema de la configuración negativa -una arquitectura (Baukunst) sin arte (Kunst)-, que ahora era estadio de transición o “escalón previo del espacio activador”. Según el sentido de la categoría kantiana de la “condición de la posibilidad” el espacio vacío de significado, era organizado y delimitado con principios propios 20.

Ebeling aún intentaría condensar algunos elementos de su arquitectura en un proyecto de 1930/31, “la casa totalmente metálica sobre el círculo”, haciendo corresponder la construcción circular con el impulso del hombre moderno, a la vez que “puede jugar la luz diurna en torno al cilindro”. Calculó el aprovechamiento más rentable del material, pero en última instancia le importaba hallar “*el mejor modo de vida para el hombre, nacido para la libertad y la dignidad y no para la estrechez de la relatividad y estar apretujado entre cosas... Nuestros edificios sobrevivirán a nuestras necesidades económicas*». Le importaba una postura ética más que las nuevas formas arquitectónicas, que coincidirían más con algunas experiencias de los años cincuenta que con la obra de Mies van der Rohe. Es ilustrativo compararla, por su gran semejanza, con el proyecto de Ralph Erskine para la familia Engstöm en Liso, donde las condiciones climáticas extremas llevaron a estudiar con atención el clima ártico a la vez que se

21 / COLIN ROWE, ROBERT SLUTZKY: Transparencia real y fenoménica. En C. Rowe: *The Mathematics of the ideal villa and other essays*. Versión en castellano C. Rowe: “Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos”. Ed. G. Gili, Barcelona, 1978.

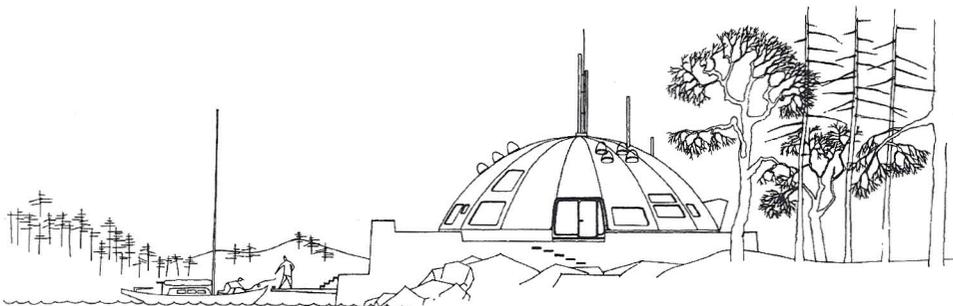
buscaba una arquitectura próxima a la figura vernácula escandinava. En el mismo sentido, puede compararse con las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, y puede aproximarse la crítica de Ebeling a la rápida construcción de viviendas industrializadas, excesivamente pesadas para “tiempos de transformación y desplazamiento masivos”, idea que vería su reflejo en la Plug-In-City de Archigram.

Representaciones cambiantes: Transparencia, Opacidad, Membrana.

La distinción entre transparencia como cualidad inherente a la sustancia, o a la organización, entre transparencia literal o real y transparencia fenoménica o aparente 21, fue vinculada a actitudes derivadas de la estética de la máquina y de la pintura cubista, y, en el segundo caso, a asuntos de organización desarrollados desde los años veinte. Nociones que coexisten en la literatura de la arquitectura moderna con sinónimos como transparencia, simultaneidad, interpenetración, superposición, espacio-tiempo, ... ambivalencia.

La transparencia como condición material (ser permeable a la luz y al aire), o como resultado de un imperativo intelectual (petición en favor de lo detectable fácilmente, perfectamente evidente), incluso como atributo de la personalidad (ausencia de falsedad, pretensión o disimulo), y, por tanto, el adjetivo transparente (con significado puramente físico, como un honor crítico, dignificado por connotaciones morales agradables) se vinculan en arquitectura a otros niveles de comprensión, ya que, si dos figuras se su-

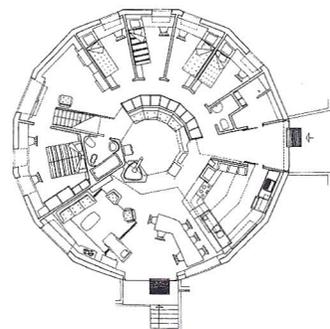
22 / GYORGY KEPES: El lenguaje de la Vision. Ed. Infinito, B.Aires, 1969, pág. 77.



23 / COLIN ROWE, ROBERT SLUTZKY: "Transparencia: literal y fenoménica". En C. Rowe: op. cit. pág. 164.

24 / "Los requisitos de la creatividad arquitectónica". Conferencia celebrada en la primavera de 1928 en varios lugares, con amplia resonancia en la opinión pública.

9a, 9b. Alzado y planta de la casa Engström en Liso, obra de Ralph Erskine, 1955.



perponen, cada una parece reclamar la parte común, en contradicción con las dimensiones espaciales. Este hecho resulta en una nueva cualidad: las figuras son transparentes, pero con un factor añadido, la transparencia "implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas situaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas" 22. Aquí la transparencia deja de ser sustancial para tornarse ambigua, deja de ser un accidente físico y requiere interpretación.

En este sentido, Moholy-Nagy presentó, en su obra plástica y en sus escritos, una transparencia literal provista de cualidades metafóricas, vinculadas a potenciales narrativas y modos de representación que exceden la sensibilidad limitada a tres dimensiones; siempre estuvo interesado por la expresión del vidrio, el metal, las sustancias reflectantes, la luz, y recibió estímulo de De Stijl y los constructivistas, igual que Mies van der Rohe.

Algunas superposiciones de forma conducen a nuevas interpretaciones: "Hay una continua dialéctica entre hecho e implicación. La realidad del es-

pacio profundo se opone constantemente a la inferencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, se nos obliga a efectuar siempre nuevas lecturas" 23... Estas estratificaciones, recursos gracias a los cuales queda construido el espacio y se torna sustancial y articulado, son la esencia de aquella transparencia fenoménica, característica de la principal tradición post-cubista.

Es frecuente aludir a las representaciones arquitectónicas como materializaciones sobre un soporte, papel y sólo papel, o a estetizaciones de lo banal, que perduran tan poco como las modas. Según Mies: "La arquitectura sólo puede manifestarse a partir de un núcleo intelectual y sólo puede entenderse como un acontecimiento vital" 24, pero el núcleo de esta actitud ya había sido expuesto por I. Kant en su Crítica de la razón pura, en 1781: "El espacio no es un concepto empírico. Según esto, la representación del espacio no puede extraerse por experiencia de las relaciones de la apariencia exterior, sino que esta apariencia exterior sólo es posible a través de una representación pensada".

El progreso del pensamiento arquitectónico de Mies en la segunda mitad de los años veinte procede mediante hitos consecutivos: abandono de la construcción masiva de vivienda, re-

nuncia a los medios de cálculo, insistencia en la excelencia del operario y, por fin, regreso decisivo, desde la construcción, al espacio como centro de interés. La libertad pretendida en el hombre usuario de la arquitectura pasaba del ¿libre de qué? al ¿libre para qué? Mies había ido quemando etapas, desde una arquitectura entregada a la técnica incondicionalmente (en su artículo "Construcción industrializada", de 1924), hasta la posición opuesta en 1928: "En la técnica vemos la posibilidad de liberarnos". Y merced a las potencialidades de las estructuras de acero y hormigón armado se conseguía mayor libertad para configurar espacios, mayor libertad para una creatividad nueva.

Si estas afirmaciones escasas permiten seguir el rastro de ideas, su correspondencia con la obra producida adquiere otra dimensión, en la que se puede corroborar lo que en las palabras sólo se atisba. No en vano decía Rubió i Tudurí que "con el pabellón de Barcelona la arquitectura deja de ser materia. Se convierte en exorcismo y símbolo". Pero, ¿cual es el pabellón auténtico?, ¿aquel perdido, y ganado para la ensoñación, que perdura en las fotografías con la luz de Lubitsch?, ¿o la reconstrucción material, casi idéntica a la preexistente? ... Dejémoslo, éste es ya otro asunto.