

LECCIÓN QUINTA

# EL PROYECTO ÉTICO EN LA ARQUITECTURA DE MIES VAN DER ROHE

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección quinta\_El proyecto ético en la arquitectura de Mies van der Rohe

*“Nosotros no reconocemos forma alguna, sino sólo problemas constructivos. La forma no es el fin de nuestro trabajo, sino el resultado (...) Nos apremia sustancialmente liberar la práctica de construir de la especulación estética, para llevar el construir a lo que debe exclusivamente ser: construir”.*<sup>1</sup> Ésta es una de las primeras proclamas de Ludwig Mies van der Rohe, publicada entre 1923 y 1926, en las páginas de la revista G en la que participa junto a Richter, El Lissitzky y otros artistas de la escena cultural europea como Van Doesburg, Hilberseimer, Mondrian, Malevic o Man Ray. *“La arquitectura es la voluntad de la época concebida espacialmente”*,<sup>2</sup> escribe Mies en otra de sus famosas frases. Su interés se concentra sobre el valor de la ética como verdad arquitectónica y sobre el material como búsqueda de representatividad de la época. Dos conceptos que permanecerán constantes en la búsqueda miesiana, desde sus primeras realizaciones hasta las obras americanas.

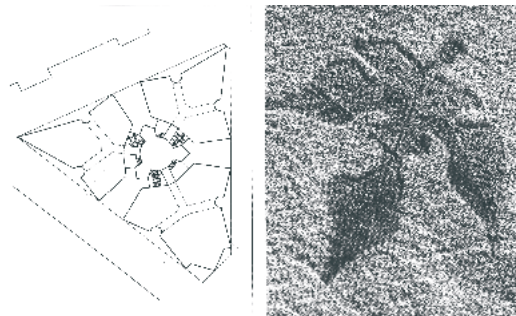
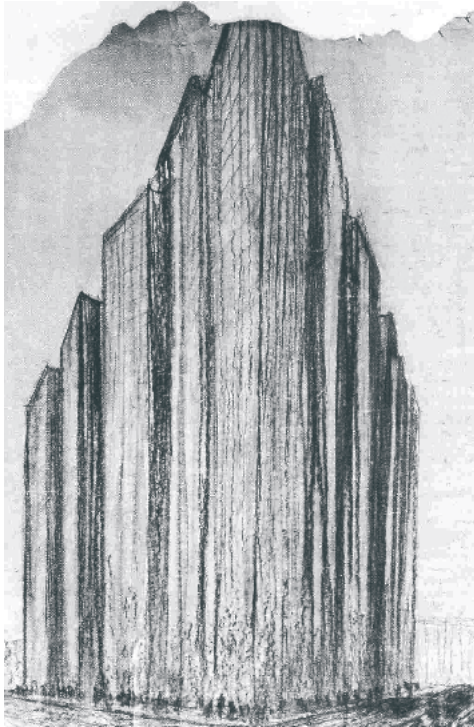
Los concursos para dos rascacielos en vidrio, proyectados para Berlín entre 1919 y 1921, responden eficazmente a ambas prerrogativas. Dice Mies: *“Sólo los rascacielos que se encuentran en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales, y durante esta fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente”*.<sup>3</sup> La innovadora utilización de la estructura de acero se destaca por la ausencia del paramento exterior tradicional. Los dos rascacielos se revisten en vidrio, cuyas características exaltan la estructura y los reflejos de la ciudad. Son “edificios de piel y huesos” con referencias formales a los cristales en formación o a las pinturas de Scharoun o Friedrich.

---

<sup>1</sup> *“Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi. L aforma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato (...) Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve esclusivamente essere: costruire”.* L. Mies van der Rohe, “Bauen” en G, nº 2, 1923, en M. de Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell’architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, pág. 400.

<sup>2</sup> *“L’architettura è la volontà dell’epoca concepita spazialmente”.* L. Mies van der Rohe, op. cit., pág. 399.

<sup>3</sup> L. Mies van der Rohe, “Frülicht”, 1, nº 4, 1922, en F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, trad. esp. J. Siguán, El Croquis Editorial, El Escorial 1995, pág. 362. (*Mies van der Rohe: das kunstlose Word*, Berlin 1986)



Planta y croquis del rascacielos para la Friedrichstrasse, Berlín, 1921

Como en las experiencias interdisciplinarias de la Bauhaus, la elección del material es la primera búsqueda arquitectónica miesiana. A partir del material, Mies realiza una arquitectura respetando sus características mecánicas, experimentando diferentes materiales novedosos y utilizando sus propiedades para proyectar con diferentes tipologías. La investigación se experimenta primero sobre materiales más tradicionales que Mies logra manipular de manera inédita. La comparación entre las diferentes casas de campo: en ladrillo y hormigón armado, proyectadas entre 1923 y 1924, hace evidente las distintas alternativas de una misma tipología según el material que se utilice.

En la casa de hormigón armado, la maleabilidad de la técnica constructiva y las propiedades del hormigón, sugiere componer por adicción de volúmenes autónomos. Las paredes y el techo son una única estructura en hormigón visto dentro de cuyas superficies el arquitecto, como si fuera una piel abstracta en la que grabar, abre las ventanas para relacionarse con el paisaje cercano. *“Toda cultura depende del paisaje y de sus ideas económicas. Sólo en relación con éstas se puede concebir una cultura”* mantiene Mies, y más adelante continúa: *“Las construcciones del primer tipo (la arquitectura para la vida) están vinculadas al suelo sobre el que se levantan, ellas y sólo ellas son realmente autóctonas. Se han formalizado a partir de los materiales del lugar. Sus formas no han sido inventadas, sino que han crecido, en el verdadero sentido de la palabra, a partir de las necesidades de sus habitantes y muestran cómo en ellas subyace el tacto y el carácter del paisaje”*.<sup>4</sup>

La utilización del ladrillo en la segunda casa, lleva al arquitecto alemán a trabajar por vez primera, no con volúmenes sino con muros portantes que, dispuestos ortogonalmente, crean diversas espacialidades internas articulando libremente el espacio, abrirlo y relacionarlo con el paisaje: *“En las paredes he recortado aberturas en aquellos sitios donde necesitaba iluminar el espacio interior y allí donde quería abrir vistas al exterior. En la planta de esta casa he abandonado el sistema usual de delimitar los espacios interiores, para conseguir una secuencia de efectos espaciales en vez de una serie de espacios singulares”*. De este modo, *“la pared pierde su carácter de cerramiento y sirve sólo para estructurar el organismo de la vivienda”*.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito de 17 de marzo 1926, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 383 y 385.

<sup>5</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito de 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 380.



Acuarela de Hans Scharoun, 1920



Mar glacial. Naufragio del buque "Esperanza".  
Caspar D. Friedrich, 1824

El material genera la estructura y la concepción de la casa, respetando las propiedades del ladrillo. Mies proyecta espacios coherentes exaltando sus caracteres estructurales y estéticos. La disposición planimétrica, influenciada por las investigaciones artísticas holandesas de Mondrian y van Doesbourg, desarrolla una tipología nueva de relación entre espacios interiores y exteriores. "La célula de la composición no es ya la habitación cúbica sino el muro libre, lo cual significa destruir la tradicional caja al extender los elementos bajo el techo hacia el paisaje" dice Philip Johnson en la primera monografía dedicada al arquitecto alemán.<sup>6</sup> Es un paso importante hacia el diálogo entre arquitectura y Naturaleza en la obra miesiana que, desde la casa en ladrillo, va degenerando progresivamente valores más articulados hasta llegar a las diferentes *casas-patio* y a la *casa Hubbe*,<sup>7</sup> llegando a alcanzar una relación explícita en los proyectos para un pequeño museo, en la *casa en los Alpes* o en la *casa Farnsworth*.

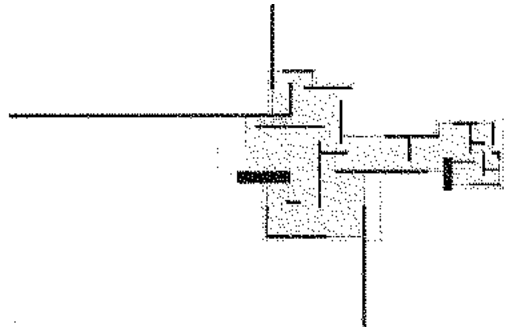
La obra de Mies no parte de imágenes sino de la materia con la que están contruidos sus edificios. Una materia abstracta, materialidad amplia que abarca la gravedad y el peso de los elementos constructivos, las tensiones de sus comportamientos estáticos, la dureza y fragilidad. La artificiosidad material de la técnica que prepara y manipula los elementos con los que se levanta el edificio. Una materialidad que parte desde el inicio de los problemas físicos de iluminación, de aire acondicionado, de la estanqueidad de los cerramientos, etc. En Mies las realidades físicas son, desde el inicio, el material para la obra de arquitectura. Sus llamadas a entender la arquitectura como construcción son la demostración de que, para el arquitecto alemán, las condiciones perceptivas creadas por la materialidad de los edificios están en el origen del significado espiritual de los mismos. El arte miesiano tiene un componente material que lo delimita. Sus obras –mantiene Solà Morales– no son la expresión de una idea general

---

<sup>6</sup> P. C. Johnson, *Mies van der Rohe*, trad. esp. N. Ottolenghi, Víctor Lerú, Buenos Aires 1960, pág. 30 (*Mies van der Rohe*, New York 1953)

<sup>7</sup> En el proyecto para la casa Hubbe en Magderburgo (1935) hay una evolución de las investigaciones de las casas con patio en las cuales el recinto que rodea la casa es cortado allí donde los interiores se abren hacia el paisaje. Al sur, donde la vista no es interesante, Mies abre el salón hacia un amplio patio que, rodeada por el muro de límite, guarda la mirada hacia la Naturaleza, consintiendo la iluminación óptima para la zona de día. De esta forma, como dice el mismo Mies, no sólo ha seguido las condiciones del lugar, sino que obtiene una bella alternancia entre una tranquila clausura y una abierta extensión.

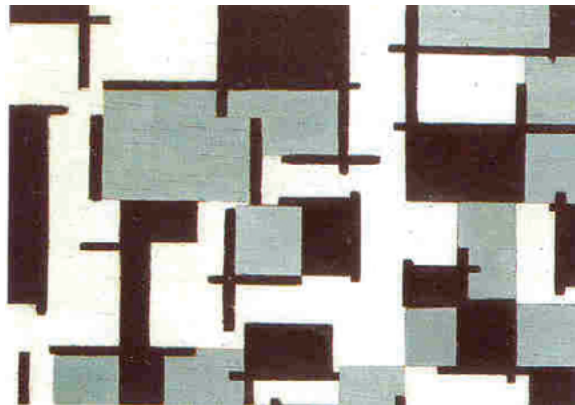
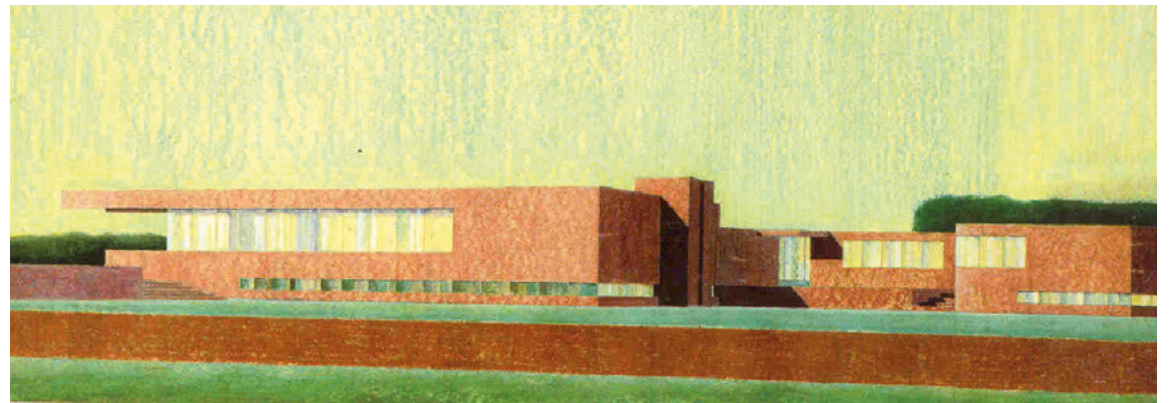
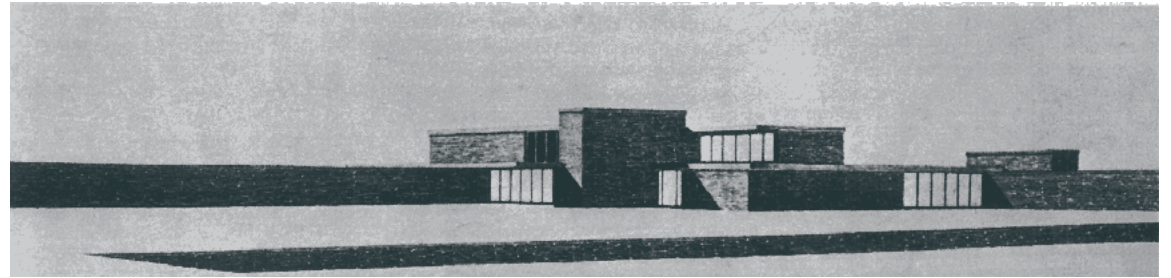




Planta de la Casa de campo en ladrillo, Postdam, 1924

Perspectiva de la Casa de campo en ladrillo

Perspectiva de la Casa de campo en hormigón armado, 1923



Composición XIII. Van Doesburg, 1918

sino objetos físicos, tangibles, productores de percepciones y afecciones,<sup>8</sup> a diferencia de las obras de arte minimalistas que “*afirman la existencia independiente del objeto artístico como significativo por sí mismo*”, más que relacionarse con obras del pasado o con ideas del pasado o con emociones individuales.<sup>9</sup>

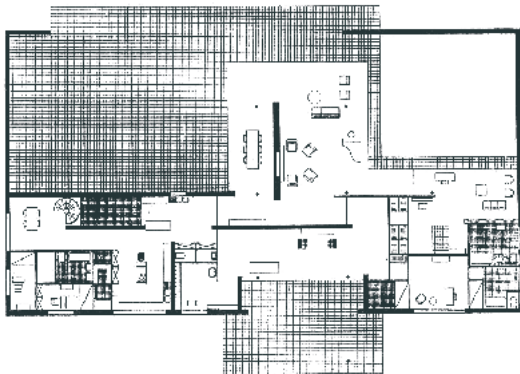
---

<sup>8</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 34.

<sup>9</sup> Rosenberg cit. en I. Solà Morales, op. cit., págs. 35-36.

Como hace notar Fritz Neumeyer, a través de un atento análisis de los escritos del arquitecto alemán, a mitad de los años veinte es cuando se hace evidente un punto de inflexión en la arquitectura y en los escritos de Mies, dirigidos por lecturas de filosofía, estética y teología, que constituirán, junto a la esencialidad de la estructura y del material, el bagaje de investigación que guiará toda su obra, con el convencimiento de que la arquitectura es un problema de ética, de esencia, de verdad y de sinceridad estructural. Lo que había definido como “voluntad de la época”, traducido en términos arquitectónicos a través de estructura y material, no parece ser suficiente para definir “la esencia de las cosas”, la nueva arquitectura.

En diversas conferencias dadas en la primera posguerra, Mies subraya que los edificios se dividen en aquellos que construyen “simplemente la vida” y aquellos que están estrechamente ligados “a atmósferas espirituales”. Los primeros “están, en todo y para todo, ligados al terreno y están formados por el material primario del paisaje”; nacen de las necesidades de los habitantes “y reflejan el ritmo y el carácter del paisaje en el cual están implantados”. Son las factorías, las casas de campo, las construcciones populares que se construyen sobre la naturalidad de la topografía, de los materiales y de las funciones que deben acoger. Mies recordó en muchas ocasiones la esencialidad de las construcciones populares como síntesis de la relación entre arquitectura y Naturaleza, entre hombre y sociedad, en contraste con la arquitectura moderna que vive en un caos de superficialidad estética. *“Se tendrá que entender que una arquitectura sólo está vinculada intelectualmente a su tiempo como su consumación espacial y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo”*.<sup>10</sup>



Planta casa Hubbe, 1935

Entre los diversos filósofos de los que Mies era atento lector, muchos de ellos amigos personales, estaba el alemán Alois Riehl, para el que había construido en 1907, cuando todavía era colaborador de Peter Behrens, su primera casa que, con un lenguaje todavía tradicional, abría algunos elementos hacia el paisaje. La postura de Mies oscila entre las enseñanzas de Berlage y

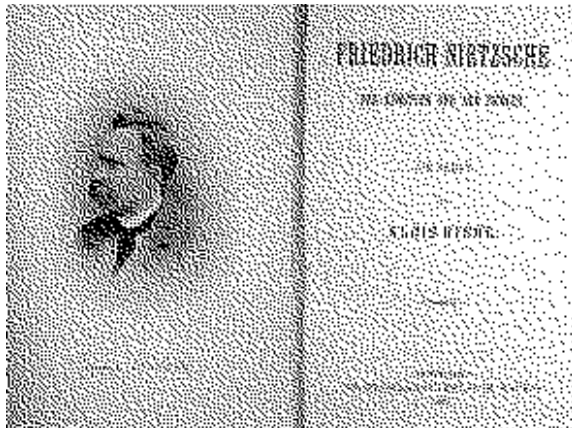
---

<sup>10</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 378.

las de Behrens, con una concepción de la arquitectura incierta entre construcción e interpretación de la realidad, donde las elecciones estéticas no son nunca una simple 'invención de la forma', ni imitación de formas históricas, sino más que nada 'un reencuentro de la forma' (...) Esencia, vida y construcción, éstos son los objetivos que Mies se proponía en la búsqueda de un equilibrio entre exigencias exteriores y necesidades interiores.<sup>11</sup>

Pero es, sobre todo, la importancia de la tradición fenomenológica con los discípulos de Max Scheler de la escuela de Husserl: Romano Guardini y Paul Landsberg la que parece fuera de toda duda en la obra de Mies van der Rohe. El sistema del pensador alemán Max Scheler puede ser presentado como una reflexión profunda sobre la teoría de los prototipos, como un estudio de los tres niveles de realidad que él reconoce: los objetos, los valores y las personas. El sujeto participa de cada uno de estos niveles de realidad de manera distinta. Dentro de la distinción que Scheler hace entre carácter y persona se llega a una transición, no anunciada ni explícita, de la persona como sujeto a la persona como objeto (objetivo) de la persona que percibe valores y actúa, a la persona percibida como valor y como modelo del actuar, guía de la conducta del perceptor. Y es entonces cuando Scheler introduce por primera vez un concepto capital: el prototipo.<sup>12</sup> La persona percibida como valor es una esencia individual, objetivo de la intencionalidad del amor; un prototipo ideal "por el que medimos las acciones empíricas". Scheler construye una ética material de los valores coronada con la noción de persona entendida como unidad en la ejecución de actos concretos (percibir, preferir, amar) y ello en un doble sentido: persona que ejecuta esos actos y persona destinataria de los mismos, es decir, el prototipo.

Serán, sin embargo, los escritos del teólogo católico Romano Guardini los que, básicamente, conducen a Mies, a profundizar el lado invisible de la arquitectura, aquel lado espiritual que confiere sentido al espacio y a la vida, una conciencia sobrenatural de la realidad. Hay una



Primera publicación monográfica sobre Nietzsche, escrita por Alois Riehl y publicada en Stuttgart en 1897

---

<sup>11</sup> Cfr. Sobre la relación entre Mies, Berlage y Behrens, nos remitimos al capítulo "Ambivalencia de los conceptos: ¿interpretación o construcción de la realidad? ¿Berlage o Behrens? ¿Hegel o Nietzsche?", en F. Neumeyer, op. cit., págs 115-156.

<sup>12</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 197.

búsqueda permanente de relaciones significativas entre el hombre, las cosas y la técnica. Se trata de reconstruir el sentido de un mundo posnietzscheano en el que no sólo Dios había muerto, sino que también la muerte del arte estaba en la raíz de los comportamientos de la vanguardia. “*Escuchar –escribe Guardini– es vivir en realidades invisibles*”.<sup>13</sup>

A través de las reflexiones del teólogo, Mies reconoce la centralidad de la vida y del hombre como matriz de utilización de la técnica. Una técnica que por sí sola no tiene valor si no es considerada en relación con el hombre. “*La organización –recuerda el mismo Mies– es la determinación de la función. El orden, en cambio, es la atribución de significado*”. En una célebre conferencia, significativamente titulada *Los requisitos de la creatividad arquitectónica* (1928), recuerda que el fin de la arquitectura es representar la identidad de la propia época, a través de una visión de la realidad que establezca una sucesión jerárquica correspondiente a la sucesión objetiva y correcta de los valores espirituales y productivos. Parfraseando a Guardini, “*ha de ser posible incrementar la conciencia y desligarla de la pura intelectualidad. Ha de ser posible renunciar a ilusiones, considerar nuestra existencia como algo estrictamente delimitado y, a pesar de ello, volver a conseguir una nueva infinitud, una infinitud que surja del espíritu. Ha de ser posible resolver la tarea de dominar la naturaleza y al mismo tiempo crear una nueva libertad*”.<sup>14</sup>

En este contexto de búsqueda es donde Mies desarrolla su concepción de la obra de arte. Explica cómo es y hace de su presencia el acto primordial de su significación. Pero, a diferencia de las obras minimalistas, en Mies hay un proyecto ético que realiza precisamente en su obra. El debate sobre la técnica en el período de entreguerras es un debate ético. Los filósofos Oswald Spengler, Martin Heidegger, Heinrich Mann o Junger reflexionan sobre la técnica y sus productos desde el punto de vista ético de una reconstrucción del nihilismo nietzscheano. Max Scheler en su libro *Esencia y forma de la simpatía* (1923) propone unos estratos emocionales en las relaciones con el

---

<sup>13</sup> R. Guardini, *De los signos sagrados*, cit. en F. Neumeyer, op. cit., pág. 411.

<sup>14</sup> L. Mies van der Rohe, “Los requisitos de la creatividad arquitectónica”, conferencia dada en Berlín en febrero de 1928, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 452-457.



otro, tres escalones decisivos: la unificación afectiva, la simpatía y el amor. Conceptos en los que merece la pena detenerse someramente.<sup>15</sup>

El más básico es la unidad afectiva de un yo con el proceso vital unitario del otro. La unificación presupone un concepto orgánico y no mecánico de la Naturaleza, una unidad de organismo y vida. Con el cristianismo aparece la idea de un Dios puramente espíritu supranatural, sin anclaje vital-psicológico, y esta idea de un Dios, creador del mundo material pero distinto y trascendente, produjo, como se ha visto, un desecamiento de la Naturaleza viva. El hombre, como su creador, está fuera y encima de la Naturaleza y en este extrañamiento, próximo al ascetismo medieval, la unificación afectiva deja de ser cósmica y se orienta hacia una fusión en el amor con la persona divina de Cristo. En la Edad Moderna el desarrollo de las ciencias conduce a un dominio de la Naturaleza, en el que la unificación afectiva tampoco es posible porque la vida-naturaleza-cosmos orgánicos se convierten en extensión y espacio mecánico, indigno de sentimiento.

*Dice Scheler, “la idea exclusivista del sólo dominar el hombre sobre la naturaleza, oriunda históricamente del judaísmo, que a pesar de todos los movimientos en contra debidos al cristianismo primitivo, al franciscanismo, a Goethe, a Fechner, a Bergson, a la filosofía natural del romanticismo, resulta cada día un axioma del ethos del mundo occidental, por decirlo así, y que ha acabado teniendo por una de sus consecuencias la elevación del mecanicismo y de la naturaleza al rango de lo absoluto por el materialismo, tiene, pues, que ser quebrantada en principio con vistas al porvenir. Tenemos que volver a aprender a mirar la naturaleza igual que Goethe, Novalis, Schopenhauer, como en el pecho de un amigo, y tenemos que limitar la consideración científica mecánico-formal de ella, tal altamente necesaria para la técnica y la industria, a la actividad profesional, artificial, del físico, del químico, etc. La educación del hombre (incluyendo su corazón) ha de preceder a toda actitud científico-profesional frente a la naturaleza como un adversario que dominar. Por tanto, tenemos que volver a desarrollar –pedagógicamente- justo en primer término*

---

<sup>15</sup> M. Scheler, *Esencia y forma de la simpatía*, trad. esp. J. Gaos, Losada, S.A., Madrid 1957. (*Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn 1923)



Mies van der Rohe en la Acrópolis, 1959

*la unificación afectiva vital-cósmica y despertarla de nuevo del sueño en que está, en el hombre occidental de la sociedad de espíritu capitalista (con la imagen del mundo inherente por su esencia a este espíritu: un universo de cantidades susceptibles de movimiento) (...) Se trata especialmente también aquí de promover poco a poco una mutua compenetración del ethos asiático (en particular, del índico) y del occidental, en el sentido de que Asia aprenda a desarrollar el amor acosmístico de Occidente a la persona en Dios y la humanitas y nosotros, los occidentales, a desarrollar en nosotros la unificación afectiva vital-cósmica”.*<sup>16</sup>

Como el hombre es un microcosmos, reúne en sí las esencias de todos los órdenes de lo real, también el de la Naturaleza. “*Si falta esta unificación afectiva de los hombres con la Naturaleza entera, queda el hombre arrancado a su grande y eterna madre en una forma que no responde a su humana esencia*”. Sin unificación afectiva la Naturaleza no tiene valor propio, sino en la medida que es útil al hombre. Este amor al hombre sin unificación afectiva es destructor de toda Naturaleza orgánica.

El hombre es también ser viviente-naturaleza y de ahí que la falta de unificación afectiva tenga que afectar forzosamente al hombre como ser viviente y también a los estadios superiores de simpatía y amor, que de esta forma carecen de base. En esta civilización, capitalista y productivista, según la califica Scheler, los valores de la vida sólo pueden sacrificarse al espíritu y a la religión, pero no a la productividad técnica. Se puede ser mártir de la filosofía, del arte o de la fe, pero los mártires de la ciencia, dice Scheler, no son sublimes, son cómicos. “*Toda inversión de este orden de valores descansa en un resentimiento de los vitalmente ineptos y representa un ethos corrompido*”.<sup>17</sup>

La reconsideración de una determinada estética, en la que la producción y su sentido eran inseparables constituye una referencia indiscutible no sólo para los pensadores mencionados sino

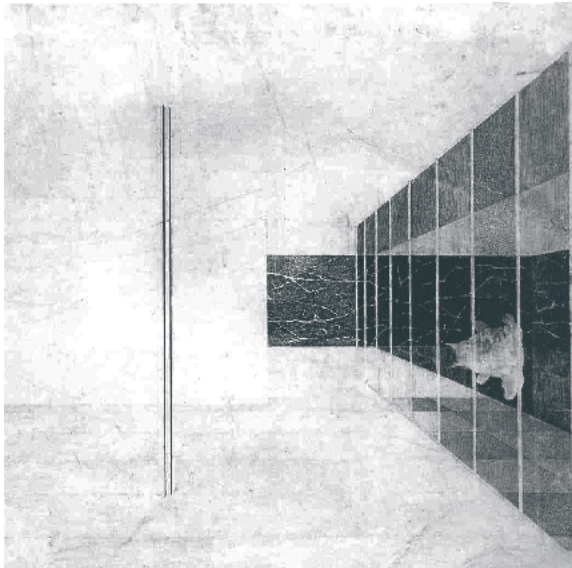
---

<sup>16</sup> M. Scheler, op. cit., pág. 139.

<sup>17</sup> M. Scheler, op. cit., pág. 140-142.

también para Mies van der Rohe.<sup>18</sup> En la Exposición Universal de Barcelona la necesidad de realizar un pabellón, más precisamente de un *Repräsentation Pavillon* (1929) que por su naturaleza no debía tener ninguna función específica más que la representativa, ofrece a Mies la ocasión para experimentar libremente la transposición en términos arquitectónicos de las reflexiones nacidas por la lectura de Guardini. El pabellón, nos recuerda Quetglas, tenía el objetivo de representar a Alemania y al carácter innovador de una concepción de trabajo, limpia y cristalina, en neta oposición a la revolución industrial inglesa.<sup>19</sup> Y continúa el crítico catalán: “*Hay en Mies un gusto por la diferencia, por el paisaje discontinuo heterogéneo, por las aproximaciones*”.<sup>20</sup>

Si, como subraya Solà Morales, Mies indicó el lugar donde se construyó, después de haber rechazado la localización propuesta por los organizadores de la exposición barcelonesa, emerge la voluntad del arquitecto de medirse específicamente con la topografía del lugar. Los dos accesos a la plataforma, uno desde la ciudad a través la escalinata, el otro desde la colina que llega a cota, permiten a Mies diseñar una continuidad de recorridos dentro de su misma arquitectura que la convierten así en un excepcional lugar de tránsito hacia el parque.<sup>21</sup>



Perspectiva del *Pabellón de Barcelona*

La plataforma del *Pabellón de Barcelona* se convierte en un lugar privilegiado, punto de observación y espacio de pausa en el cual reconocer la identidad de la arquitectura misma. La plataforma del pabellón de Barcelona define los límites físicos sobre los cuales se construye la experiencia de un protagonista que es el visitante, que se relaciona en una secuencia cinética con los diversos elementos que componen el edificio a través de un juego de transparencias y reflejos generados por las amplias vidrieras cristalinas y por las masas en piedra pulida; es un rectángulo planimétrico que se constituye en escena, de la que se percibe la dimensión real

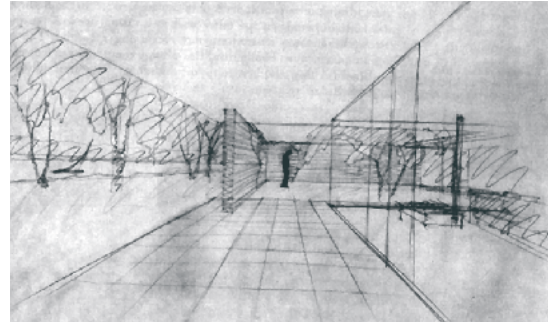
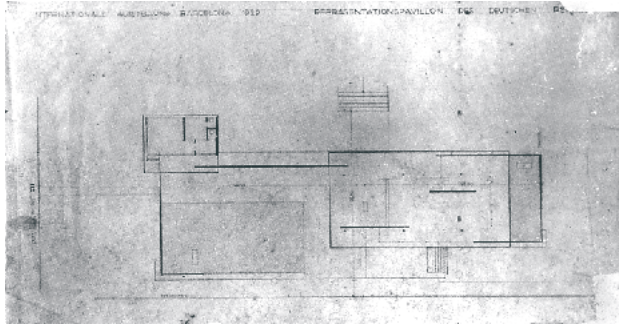
---

<sup>18</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 38.

<sup>19</sup> J. Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Alemania: Mies van der Rohe*, Editions Section B, Montreal 1991.

<sup>20</sup> J. Quetglas, op. cit., pág. 36.

<sup>21</sup> I. de Solà Morales, C. Cirici, F. Ramos, *Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona*, Gustavo Gili, Barcelona 1993, pág. 9.

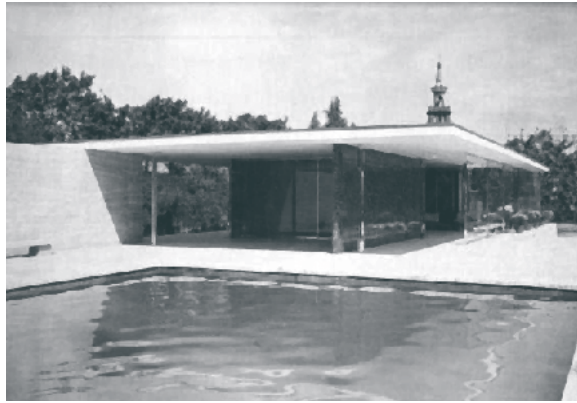


Planta, croquis y fotografía del *Pabellón de Barcelona*

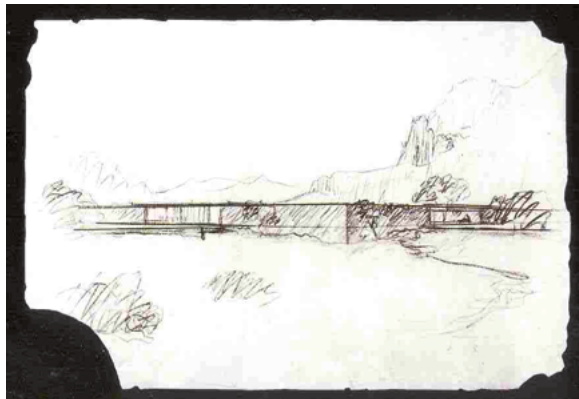
sólo en el momento en el que, subiendo la escalinata lateral, se reconoce la inmensa superficie de travertino romano, cuya ligereza se hace evidente por los sutiles espesores que definen la superficie abstracta y metafísica de la lámina de agua principal. El tema reiterativo del basamento es repropuesto posteriormente en la nueva *Galería Nacional* (1962-68) de Berlín; como vacío en el tejido urbano en los *Lake Shore Drive Apartments* (1948-51) en Chicago y en el caso de la plaza neoyorquina del *Seagram Building* (1954-58); como suspensión que separa del suelo natural en la *casa Farnsworth* (1945-50); y por último, elevado como una cobertura, en la horizontalidad del techo del *Museo para una pequeña ciudad* (1942), siendo un espacio que delimita sin aislar.

Como en las casas de campo en ladrillo, la planta del pabellón se construye en torno a muros que definen los diversos espacios. La atención al espacio como lugar habitado lleva a Mies a disponer de una serie de tabiques, a veces membranas transparentes, otras paredes opacas, otras volúmenes tridimensionales de vidrio y luz. Los muros no son ya estructurales, sino que se mueven libremente dentro del espacio cubierto de un gran techo plano, cuya verdadera estructura está compuesta por la abstracta malla independiente de pilares en cruz revestidos de acero inoxidable.

Si en la casa en ladrillo los muros se deslizaban de manera centrífuga a la búsqueda del paisaje, en el edificio de Barcelona se pliegan ortogonalmente para impedir la mirada directa hacia el exterior. Aquí, la relación visual con el contexto no es importante como lo será en la *Galería Nacional* berlinesa, ni lo es con el paisaje del entorno, como en las casas de campo. Los tabiques



Pabellón de Barcelona desde la plataforma de acceso



Croquis para una Casa en la montaña, 1934

perimetrales definen un límite para la vista, un concepto espacial como espacio de otro lugar que coloca al hombre en el centro de una arquitectura que remite a una nueva relación con el mundo, a través del espíritu.

La abstracción del espacio, la dislocación de los elementos, incluida la escultura de Kolbe significativamente titulada *Alba*, la secuencia de los espacios y de los tabiques, la alternancia entre superficie opaca marmórea y superficie vidriada, entre los estanques de agua y el pavimento en travertino, o incluso la doble relación entre éste y el techo continuo, es lo que recuerda un mundo inmaterial, una idea de Naturaleza a través de lo absoluto de la arquitectura, de su silencio, a “paisajes virtuales, paseos intransitables” como dice Quetglas, cuya dimensión es “la infinita profundidad que abren”.<sup>22</sup> El muro perimetral que define el patio de agua, donde se ubica la escultura de una mujer que defiende su rostro de la luz intensa que inunda todo el pabellón, construye los límites físicos del edificio pero también remite a un valor trascendental de la arquitectura en relación con el exterior. El visitante es el personaje de una escena que se desarrolla en aquel lugar físico, pero que pertenece a otra espiritualidad. Advierte Neumeyer, en la búsqueda de una totalidad del mundo, dentro de la cual el hombre debe reencontrarse a sí mismo y salir del caos que lo circunda, “sólo con una visión del mundo que tuviera su punto de partida fuera del mundo visible, en lo absoluto, podía superarse desde el subjetivismo contemporáneo y dominar las fuerzas desatadas”.<sup>23</sup>

Significa transponer al significado de paisaje una noción de espacio limitado, “pero abierto, porque a diferencia de los espacios cerrados, tiene encima de sí el cielo, es decir el espacio ilimitado; y no representa el infinito (simbólica o ilusoriamente), pero se abre al infinito, incluso en la finitud de su ser limitado; constituyéndose como presencia y no representación, del infinito en el finito”.<sup>24</sup> Rosario Assunto establece con estas palabras un paralelismo conceptual entre espacio y paisaje, pero sobre todo descubre la acepción del espacio abierto que da metafísicamente un valor trascendental

---

<sup>22</sup> J. Quetglas, op. cit., págs. 65-69.

<sup>23</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 318.

<sup>24</sup> R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994, pág. 28.



al espacio finito, a través de la imaginación metafórica que remite a un espacio ilimitado, para alcanzar como subraya Mies “una nueva inmensidad, una inmensidad que mana del espíritu”.

Desde la colina-plataforma del pabellón miesiano el muro serpiente impide la vista hacia el horizonte y, precisamente, este impedimento es lo que permite al observador captar lo infinito y lo eterno, hasta casi tener temor. La famosa poesía de Leopardi, titulada *Infinito*—nos recuerda Assunto—es la interpretación “no de éste o de aquel paisaje, sino del paisaje que diremos forzosamente trascendental: la idea de un paisaje potencial subyacente a cada experiencia que nosotros podemos hacer de paisajes actuales”.<sup>25</sup> Aunque físicamente limitado, el concepto de paisaje como espacio abierto tiene para Assunto la capacidad de remitir a un infinito, más allá de lo que es visible (en arquitectura) o representado (en poesía o en pintura). Para Assunto, desde las profundidades abstractas de los mosaicos bizantinos a los cuadros de fray Angélico, los fondos, los “lejos” o, más adelante, el paisaje, no es simple contexto sino que contiene las potencialidades metafóricas para recordar otros temas. Según el filósofo italiano, en la pintura del siglo XV y, en particular en fray Angélico, es el espacio abierto el que le da un valor trascendental al espacio finito representado en la dimensión pictórica. Hay una unidad en él del estado de ánimo subjetivo (el placer contra el sufrimiento que aquel paisaje conlleva al observador cuando lo contempla y contemplarlo es constitutivo de encontrarse) y de aquello, que recordando a Amiel, se podría denominar el estado de ánimo de la Naturaleza, el significado objetivo del que cada paisaje, en cuanto a imagen de sí mismo, es portador.

En el sutil juego entre elementos diseñados hasta un detalle extremo y la universalidad de los significados en la búsqueda de un orden espiritual originario, el *Pabellón de Barcelona* trasciende la realidad del espacio representado. Como en los cuadros de Mondrian, “la exigencia de medios de expresión, matemáticamente precisos, era la consecuencia de un arte que se liberaba de su carácter figurativo y mimético, para materializar la unidad del arte sobre una base general de acuerdo con leyes universales formuladas abstractamente”.<sup>26</sup> En la reflexión sobre

---

<sup>25</sup> R. Assunto, op. cit., pág. 29.

<sup>26</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 104.

el significado del arte y de la arquitectura, en la búsqueda de la esencialidad de las reglas de la Naturaleza y de la realidad, Mies sobrepone una impronta metafísica de idea del mundo.

Hay por tanto un doble valor en la búsqueda miesiana: por un lado, la simplificación del caos real en el esqueleto y esencia de las estructuras y el uso verdadero del material; por otro, una pre-composición de estos elementos a través de una “decisión espiritual” que reorganiza el espacio arquitectónico en relación con el contexto y la Naturaleza. “*Queremos pisar firmemente sobre la tierra con nuestros pies, pero alargando nuestra cabeza hacia las nubes*”.<sup>27</sup> Valor material y valor espiritual construyen el principio sobre el cual se debe basar la nueva arquitectura. En la búsqueda de nuevas formas de vida, “*sólo allí donde la arquitectura se apoya en las fuerzas materiales de una época, puede llegar a ser la consumación espacial de su decisión espiritual. Éste es su verdadero sentido y en ninguna otra época ha sido diferente*”.<sup>28</sup> En la obra de Mies cobra sentido arquitectónico la teoría de los prototipos de Scheler, por la cual el prototipo según Scheler es un deber-ser moral caracterizado por tener un carácter ideal y al mismo tiempo personal-individual. En otras palabras, es un conjunto de valores con forma concreta. El deber-ser personal del prototipo se distingue del deber ser general-abstracto, que reside en la norma. El prototipo no es esa o aquella persona empírica, de un modelo humano o líder. A esas personas tangibles del entorno las designa *ejemplares*. El prototipo se distingue de este ejemplar empírico, fundamentalmente, en que es ideal-apriori, captado quizá en un ejemplar, pero anterior a la lógica y al percibir sensible de los objetos de la experiencia.



*El lavado de los pies*, de la serie *Vida de Cristo* del convento de San Marcos en Florencia. Fray Angelico, 1437-47

El mismo tema del *Pabellón de Barcelona* se encuentra en la *casa Tugendhat*, realizada en Brno en 1930. El acceso en la primera planta diseña un espacio abierto sobre el paisaje, recuperado a continuación por la amplia vidriera del salón a través de las carpinterías dispuestas en toda su altura. Con el pabellón de la Ciudad Condal y con la siguiente *casa modelo* (1931) para la exposición de Berlín, se cierra la investigación iniciada con las casas en ladrillo de una arquitectura de elementos lineales que se desplazan libremente buscando especialidades diversas. En las

<sup>27</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 381.

<sup>28</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 14 de marzo de 1927, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 400.

Fotomontajes y collage para el proyecto de la *Resor House*, 1937-39



siguientes investigaciones de los años treinta y, sobre todo, en el proyecto de la *Casa con tres patios* (1934), el tema del basamento se transforma en un perímetro con un muro ciego interrumpido sólo por la puerta de ingreso. Permanece el concepto de que este límite físico encierra otra realidad, diversa de su entorno, una independencia del lugar del habitar que adquiere su significado a través del hombre que lo vive. En la casa con tres patios, los límites rectangulares del perímetro de la residencia se configuran como un apretado elemento de definición espacial que separa el habitar del mundo. En su interior, la secuencia de subdivisiones entre interior y patios –habitaciones sin techo– se construyen con extrema fluidez las relaciones visuales entre parcelas abstractas que miran a un paisaje, interiorizado en el patio, en contraste con la Naturaleza externa, como se hace evidente

en las siguientes versiones con unidades singulares agregadas dentro de una estructura urbana inmersa en una Naturaleza, cuya infinitud es patente por el diseño de un verde sin límites.

Después de las experiencias urbanas del *Campus IIT* en Chicago, en la *casa Farnsworth* en Plano Illinois, Mies vuelve a manipular los temas de sus primeros proyectos y la relación entre arquitectura y paisaje. Las razones del “edificio piel y huesos” son llevadas al extremo por respeto total a la Naturaleza de alrededor. *“También la Naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. De todas maneras, deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza, a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realza al pasar a formar parte de un gran conjunto”*.<sup>29</sup>



La estructura en acero, como en los primeros proyectos de rascacielos o en los edificios del campus universitario, se muestra al exterior y está separada por el vidrio que rodea la casa. Si para Le Corbusier la arquitectura era “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz”, que remitía a la percepción de los sentidos del hombre que se mueve en el espacio; *“la desmaterialización miesiana de las construcciones en huesos y piel intentaba reducir la realidad hasta aquel núcleo donde el orden interior cristalizaba en una estructura más allá de todas las concepciones”*.<sup>30</sup>



Vista de y desde la Casa *Tugendhat*

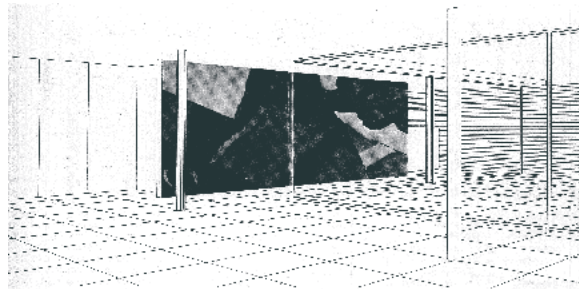
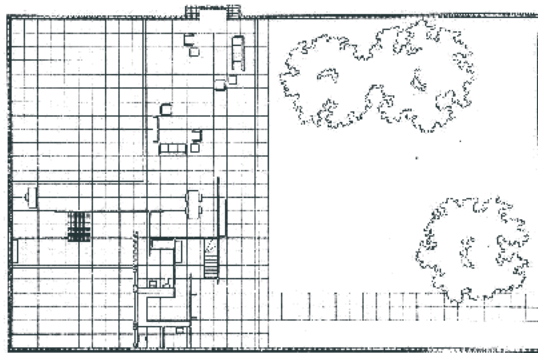
El esqueleto puntiforme de la *casa Farnsworth* rechaza el contacto con el suelo húmedo y palúdico, al que le afectan las inundaciones del río vecino. La separación del plano del suelo, una suspensión, un vacío que rechaza cualquier contacto, repropone el plano del habitar como una superficie abstracta. La horizontalidad del volumen de la casa, es subrayada por la plataforma de acceso, un plano bidimensional cuya independencia se refuerza por la secuencia de escalones

---

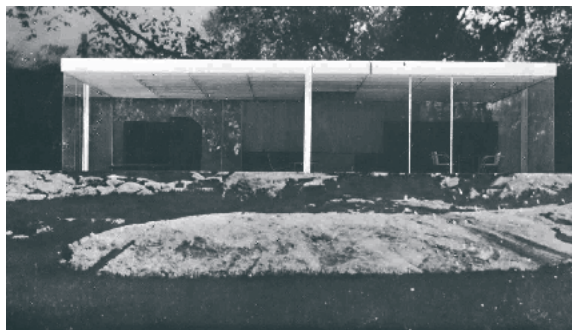
<sup>29</sup> L. Mies van der Rohe entrevistado por C. Norberg-Schulz, “Una conversación con Mies van der Rohe”, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 325.

<sup>30</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 152.





Planta y fotomontaje de la Casa con tres patios



Casa 50x50, 1951-52

que flotan en el vacío. Desde esta extrema horizontalidad artificial de la plataforma es sobre la que se desarrolla el espacio continuo de la casa y de la cubierta, y desde una espacialidad, no ya en movimiento como en el Pabellón de Barcelona o en la casa en ladrillo, sino estática, de espera, desde donde es posible contemplar el paisaje. *“La de Mies es la religión de un laico que tiene un límite existencial y es sólo en la afirmación de lo real, históricamente entendido, cuando él puede satisfacer el anhelo de realidad y por tanto de belleza. Belleza que es por tanto esplendor de la vida, pragmáticamente entendida, pero poéticamente exaltada”*.<sup>31</sup>

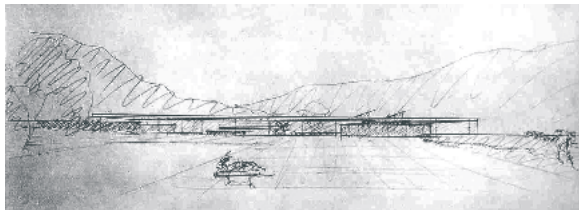
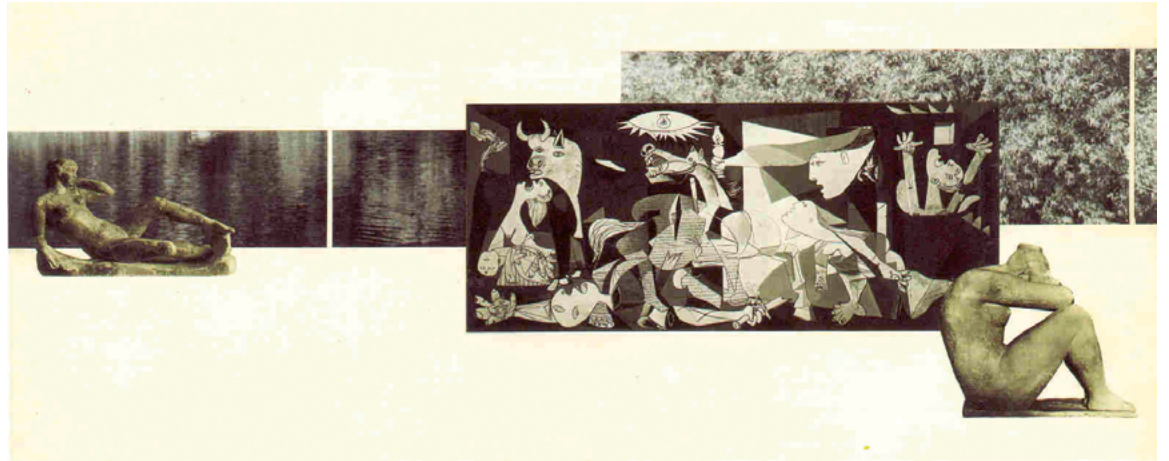
A través de la abstracción del hecho arquitectónico, en la esencialidad estructural y material, como en el poema *Infinito* leopardiano, el espíritu del hombre puede acercarse para descubrir su propia serenidad. El proyecto arquitectónico miesiano se inscribe –en palabras de Solà Morales– en un proyecto más amplio, en el que la obra de arquitectura no está encerrada en sí misma, autocomplacida, sino que es un proyecto ético, en el que la contribución del arquitecto a la sociedad se hace precisamente a través de la transparencia, economía y obvedad de sus propuestas arquitectónicas.<sup>32</sup>

El paisaje es en Mies, como en Scheler el modelo, un concepto ético de valor: todos estiman a su modelo como algo bueno, lo perfecto, lo que debe ser. Se puede odiar al jefe, pero no al modelo. La influencia del modelo se despliega en la mayoría de los casos de modo inconsciente. Cada prototipo, según Scheler, encarna y personaliza un valor. Pero un prototipo que sólo manifiesta un valor no puede aspirar a ser personal. Dondequiera que aparezca una persona, una esencia individual, como el propio filósofo insiste, ya no se percibe un valor aislado o puro, sino una esencia que combina de forma única y humana una diversidad simultánea de valores. Una persona que

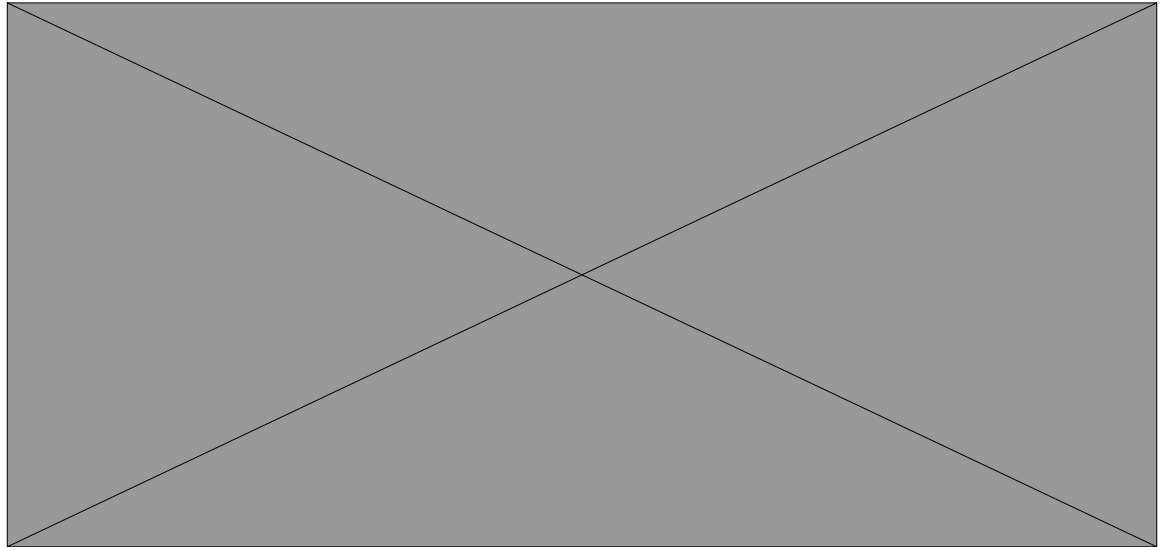
<sup>31</sup> *“Quella di Mies è la religione di un laico che ha un limite esistenziale ed è soltanto nell'affermazione del reale, storicamente inteso, che egli può soddisfare l'anelito alla realtà e cioè alla bellezza. La quale bellezza è dunque lo splendore della vita pragmaticamente intesa, ma poeticamente esaltata”*. E. N. Rogers, “Problematica di Mies van der Rohe”, en *Casabella-Continuità*, Milano 1958, pág. 165. Para Rogers, como en la experiencia de Piet Mondrian, Mies *“buscó purificarse con la intención de identificar en las formas el absoluto: una belleza objetiva que representase la verdad más allá de lo verosímil, ‘un reflejo del aspecto universal de la realidad’*.”

<sup>32</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 38.





Croquis y fotomontajes para *Museo para una pequeña ciudad*

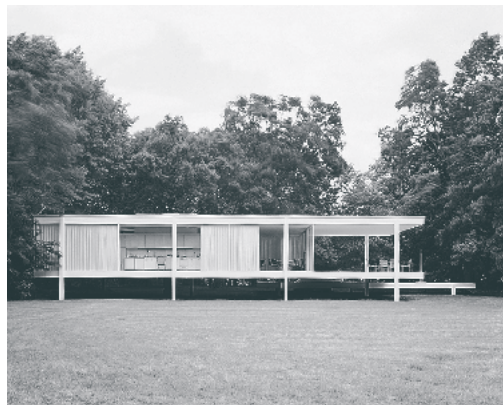


sólo expresase un valor no sería personal, sino un símbolo y probablemente impersonal, inhumano e incluso monstruoso. Un prototipo de un solo valor se torna más bien en antivlor. No habría tampoco ejemplares de prototipos puros, porque esos ejemplares de genios o héroes deberían tener necesariamente, si son personas reales, otros valores además de los que representan.

El verdadero prototipo no es una expresión de un valor abstraído de los demás, sino de todos los valores al mismo tiempo y sobre todo de la ley de armonía, orden y jerarquía de esos valores. La percepción solitaria de un valor es imposible en la persona concreta de la que habla Scheler. Los valores, en la realidad y en las personas, van siempre en combinación. Los verdaderos prototipos deben reunir al mismo tiempo todos los valores estimables de una comunidad en una época dada.

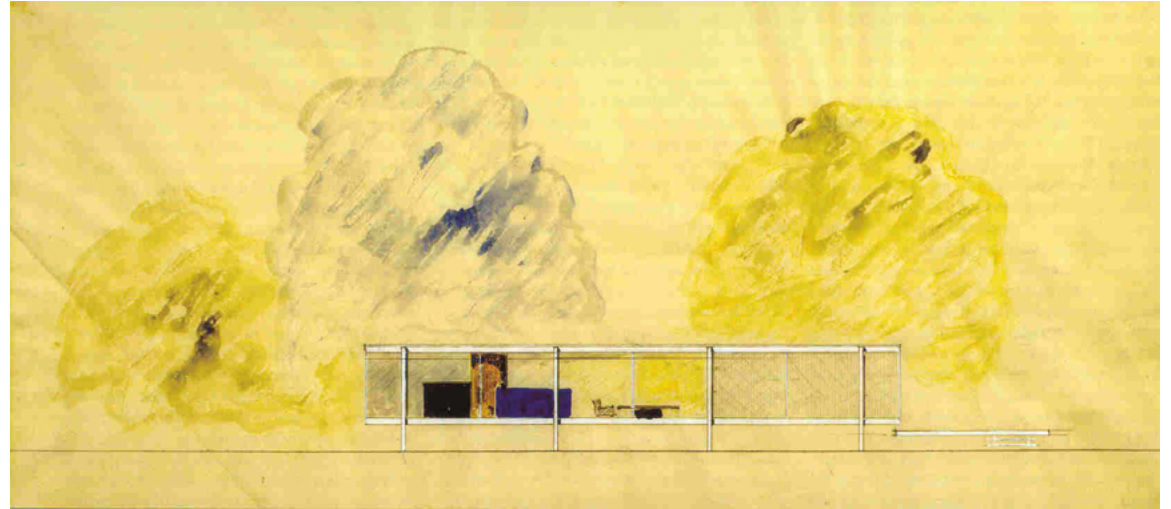
Mies en la obra de la casa Farnsworth.

“Quizá alguien me acusará de haber reducido la arquitectura a casi nada. Es verdad que de la arquitectura he eliminado mucho de superfluo, que la he liberado de una gran cantidad de baratijas que habitualmente la decoraban, que la he dejado sólo en su simple funcionalidad... Un edificio con pilares libres que sostienen las vigas no tiene necesidad de puertas y ventanas –pero por otra parte es inhabitable si está abierto por todos los lados”. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, París 1755





Derecha: *La casa Farnsworth en el paisaje*. Acuarela de Mies sobre dibujo de E. Duckett, 1945



Según Scheler, el a priori sentimental básico, origen y raíz de toda moralidad son los prototipos. Los prototipos son condiciones del pensar, auténticas categorías del pensamiento, ya que los valores, que preceden al pensar y lo determinan, tienen figura prototípica. Dice: *“El modelo determina el alcance de posibles experiencias al desprenderse de la primera experiencia accidental y al ser ideado. Obra como categoría subjetiva”*; y también: *“los modelos más remotos fijan los esquemas de la posible experiencia futura (prejuicios, juicios de experiencia, juicios de la prudencia)”*. Si lo sentimental precede a lo especulativo y lo sentimental es prototípico en su última esencia, se deduce, que lo prototípico conforma el saber especulativo y que la auténtica metafísica habría de tener una estructura personal-figurativa.