

[F1] Ejercicios del curso de Adiestramiento Visual, ("Visual Training"), Instituto de Tecnología de Illinois, Chicago. Procedencia de las ilustraciones SWENSON, Alfred y CHANG, Pao-Chi, *Architectural Education at IIT 1938-1978*, IIT, Chicago, 1980, págs 49-51

Antonio Juárez Chicote

Profesor titular Departamento Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la U.P de Madrid

El todo en el fragmento

Arquitectura y Baukunst en Mies Van der Rohe

Forma, estructura, textura, percepción, construcción



El texto pretende asomarse a la mirada interior de Ludwig Mies van der Rohe y tomar conciencia del ejercicio visual y mental que la noción de 'construcción' tiene para el arquitecto. A partir de los ejercicios de adiestramiento visual (visual training) propuestos en el IIT de Chicago a partir de 1938 propuestos por Mies van der Rohe y desarrollados por Walter Perterhans, y de los collage realizados por Mies para ilustrar su obra de arquitectura, como los realizados para el edificio de oficinas Bacardí en Santiago de Cuba el texto disecciona el universo mental de Mies.

El adiestramiento del ojo propuesto por Mies en el IIT supone un adiestramiento en el orden de lo visual de enorme complejidad, pues el orden de la percepción no coincide con el orden de la construcción. Este desfase entre ambos universos plantea problemas casi irresolubles entre los que se debate el arquitecto y que el artículo, tras las lecturas que William Jordy, Robin Evans y Colin Rowe han realizado de la obra miesiana, pretende sintetizar y clarificar.

El texto pretende asomarse a la tensión interna que, en la propia mente del arquitecto, alcanzan algunas de sus piezas, en un equilibrio altamente inestable, en el que la estructura superpuesta de la piel del edificio -la 'representación de la estructura'- no puede sino anunciar con nostalgia el esplendor perdido del primer orden jerárquico estructural, que es de acero recubierto de hormigón, quedando, de esta manera a la vista, su condición inestable que se debate entre ser muro y ser esqueleto.

Se proponen algunos conceptos clave extraídos de los cursos de Adiestramiento Visual y de algunos aspectos de la obra europea y americana de Mies a la luz de los cuales se puede hacer una relectura global de su obra: horizonte / obstáculo, textura / estructura, paisaje / material, percepción / construcción, totalidad / fragmento.

Form, structure, texture, perception, construction

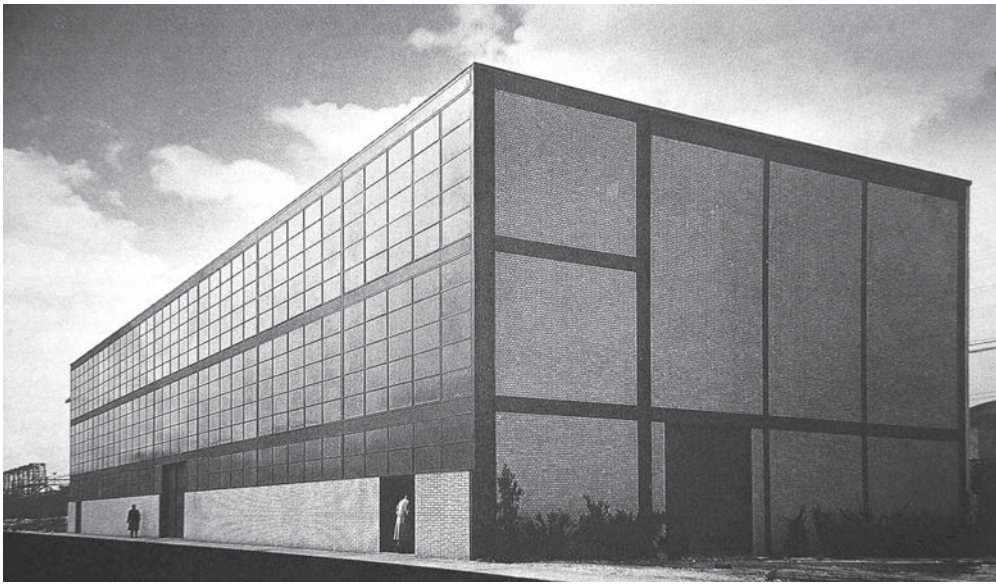


The text attempts to peek into the mind of Ludwig Mies van der Rohe and reveal the mental and visual exercise that the notion of "construction" has for the architect. The text analyses Mies' universe using the collages for the Baccardi offices in Santiago de Cuba and the visual training exercises proposed by Mies for IIT in 1938 and further developed by Walter Peterhans.

Mies' courses offered at the IIT to train the eye involved intense and complex training in visual order, as the order of perception does not coincide with the order of construction. This mismatch between both universes creates practically unsolvable problems that the architect engages with and that this essay attempts to synthesize and clarify taking into consideration the different interpretations that William Jordy, Robin Evans and Colin Rowe have put forward of Mies' work.

The text offers a glimpse of the internal tension that in the architect's mind some of his buildings acquired. A highly unstable equilibrium in which the superimposed structure of the skin of the building -the representation of the structure- cannot but nostalgically announce the lost splendor of the first hierarchical structural order, formed out of steel covered in concrete, leaving exposed its unstable condition that struggles between being a wall or being a skeleton.

The essay suggests key concepts taken from the visual training courses and extracted out of Mies' European and American work through which one could propose a new comprehensive reading of his work: horizon/obstacle, texture/structure, landscape/matter, perception/construction, whole/fragment.



[F2] Mies van der Rohe. Edificio de investigación de Minerales y Metales del campus del Instituto de Tecnología de Illinois. Chicago, 1943. Fotografía publicada en JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*, Nueva York 1947

¿Dónde debemos mirar para descubrir, en la condición fragmentaria de nuestra existencia, una tendencia hacia la totalidad? Cada trozo separado de una pieza de alfarería sugiere la totalidad de la vasija, cada torso puede verse a la luz de la estatua completa. ¿Es nuestra existencia una excepción? ¿Nos dejaremos persuadir por la idea de que esta condición fragmentaria lo es todo? Si lo hiciéramos, ¿no llegaríamos a abandonar la idea de encontrar algún sentido en el fragmento y aceptarlo como un sinsentido? ^[1]

Algunos de los collages y dibujos realizados por Mies van der Rohe para explicar espacialmente sus propuestas manifiestan una particular aproximación al mundo desde la construcción [F4]. El horizonte aparece como un infinito omnipresente al que parece que nos asomamos desde la arquitectura; y ante ese horizonte omnipresente –que se extiende como un fondo total– se recortan como si fueran obstáculos interpuestos los objetos, las personas y la propia arquitectura. La frontalidad de estas visualizaciones, que presentan como ya demostró Robin Evans^[2] una simetría de eje horizontal, nos hace pensar en una intensa y particular experiencia del mundo como si ésta fuera de un único horizonte, colocando al que lo percibe en una soledad casi abrumadora, cercana a las experiencias de los pintores románticos en las que la mirada ante el cosmos constituye la base y el contexto de la experiencia esencial del hombre.

Esta particular visión del mundo y de la arquitectura es el tejido en el que podemos interpretar, si bien es múltiple y poliédrico, además de estar sometido a ciertas oscilaciones, gran parte de la arquitectura de Mies van der Rohe y algunas de sus obsesiones recurrentes. La construcción tiene para él una dimensión existencial, y el universo ante el que tiene lugar esa experiencia es el entorno en el que el arquitecto construye.

Si bien Mies afirma con rotundidad en los años 20 que *“la arquitectura es construcción”* y que *“la forma es sólo un resultado”* poco después concluirá con otra afirmación paradójica aparentemente contradictoria: *“la arquitectura es el espíritu de una época hecho forma”*. Fritz Neumeyer ha puesto en valor la aparente contradicción de estas dos afirmaciones^[3], entre las que Mies parece oscilar inclinándose en ciertas ocasiones por la primacía de la construcción y en otras por la de la forma. En el fondo es el dilema de toda arquitectura y de la modernidad: la antinomia entre ‘forma’ y ‘construcción’.

En este texto pretendemos aclarar algunas de las paradojas que en este punto se producen asomándonos a algunos lugares menos transitados de la obra y el pensamiento de Mies van der Rohe.

Cuando Mies van der Rohe tiene que poner en marcha en el Departamento de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois de Chicago un curso especialmente diseñado para adiestrar el ojo y el sentido de la proporción, no duda en acudir a Walter Peterhans, que había dirigido el Departamento de Fotografía de la Bauhaus en Dessau. Mies afirma en 1965 que *“aunque algunos estudiantes especialmente dotados produjeron piezas que podían enriquecer la colección de un museo, el propósito del curso no era producir obras de arte, sino adiestrar el ojo”*.^[4]

Mies diseña junto con Walter Peterhans un curso para estudiantes de primer año que define como el “único punto de comienzo posible” para desarrollar después el trabajo posterior en

1. BALTHASAR, Hans Urs von: *Man in History*, Sheed and Ward Stagbooks, Londres, 1968, pág.IX. Agradezco a Ricardo Aldana haberme sugerido hace años esta referencia, que ha permitido que vaya tomando cuerpo este artículo a lo largo de los años transcurridos entre 1996 y 2012. Esta investigación comenzó en contacto con los archivos Mies van der Rohe del MOMA de Nueva York y en la Universidad de Columbia, y se pronunció con el título de “Arquitectura y Baukunst en Mies van der Rohe” en la ETSAM en 2000. Sin embargo, el texto ha permanecido inédito hasta ahora. Agradezco a la profesora Emilia Hernández Pezzi el entusiasmo y ánimo desde la versión que este texto tenía en 2001, sin los cuales, posiblemente no hubiera visto la luz. Agradezco también muchas sugerencias a Juan Navarro Baldeweg y a Joaquín Planell, aunque no estén explícitamente reflejadas en el texto, que han dejado honda huella en mí a través de sus conversaciones, sus escritos y su amistad

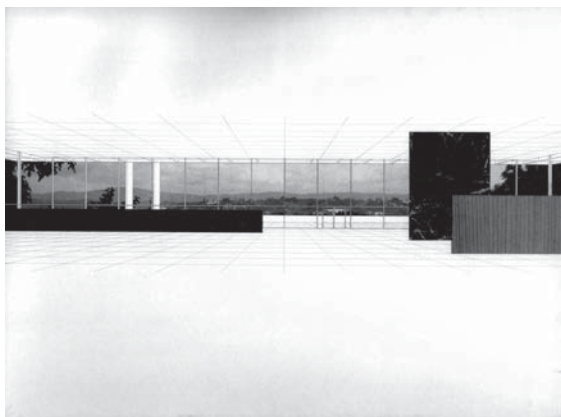
2. EVANS, Robin, *Mies van der Rohe’s Paradoxical Symmetries*, AA Files 19 (1990), 56-68

3. NEUMEYER, Fritz, *“Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968”*. El Croquis editorial: Madrid, 1995

4. MIES VAN DER ROHE, “Peterhans’ Visual Training Course at the Architectural Department of de IIT”, Chicago, 1965. Publicado en BLASER, Werner, *Exploration. Mies van der Rohe. Principles and School*, Birkhäuser Verlag, Basilea y Stuttgart, 1977, pag.34-35. Agradezco a Carmen Martínez Arroyo y a Rodrigo Pemjean la localización de este texto y su interés, compartido en la ETSAM, manifiesto en su curso sobre las viviendas de Mies van der Rohe desarrollado a lo largo de varios años en el *Laboratorio 3 (Área de Innovación y Tecnología)* del *Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados*, durante el curso 2009-2010, con el título *“Mies van der Rohe y la vivienda: del espacio público al espacio doméstico”*



[F3] Caspar David Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*, 1817-18



[F4] Ludwig Mies van der Rohe. Edificio de oficinas Bacardí. Santiago de Cuba, proyecto. Versión preliminar. Perspectiva interior, 1957. Tinta, plancha de madera, papel marmorizado y reproducción recortada sobre papel de dibujo, 76,2 x 101,6 cm. The museum of Modern Art, Nueva York. Mies van der Rohe Archive. 999.1965



[F5] Ludwig Mies van der Rohe, Edificio Seagram, vista lateral del zócalo del edificio Seagram de Nueva York. Fotografía del autor.

5. PETERIHANS, Walter: *Visual Training*, BLASER, Werner: *Exploration. Mies van der Rohe. Principles and School*, Birkhäuser Verlag: Basilea y Stuttgart, 1977, p.35

6. SWENSON, Alfred y CHANG, Pao-Chi, *Architectural Education at IIT 1938-1978*, IIT: Chicago, 1980, pp. 49-51

la Escuela. Este curso de “*Visual Training*” (adiestramiento visual) se presentaba entonces como un nuevo comienzo del Departamento de Arquitectura e iba a seguir vigente, con variaciones y formatos diversos, hasta un tiempo relativamente reciente [F1]. Mies apela a un “sentido de la proporción” que los estudiantes de cursos posteriores no tenían en el momento de implantar el nuevo plan de estudios y que él consideraba necesario a la vez que reconoce tras el paso de los años el desarrollo con éxito de estos ejercicios.

Se trata de un trabajo riguroso en la disciplina de lo visual, aislando metodológicamente diferentes variables pero permitiendo –dentro de las restricciones de cada ejercicio– una absoluta libertad. Peterhans lo define como “*un curso dedicado a adiestrar el ojo y el sentido del diseño, y a fomentar la apreciación estética en el mundo de las proporciones, las formas, los colores, las texturas y los espacios*”.^[5]

Uno de los formatos que dicho curso tuvo constaba de diez ejercicios teniendo cada uno de ellos la duración de un mes^[6].

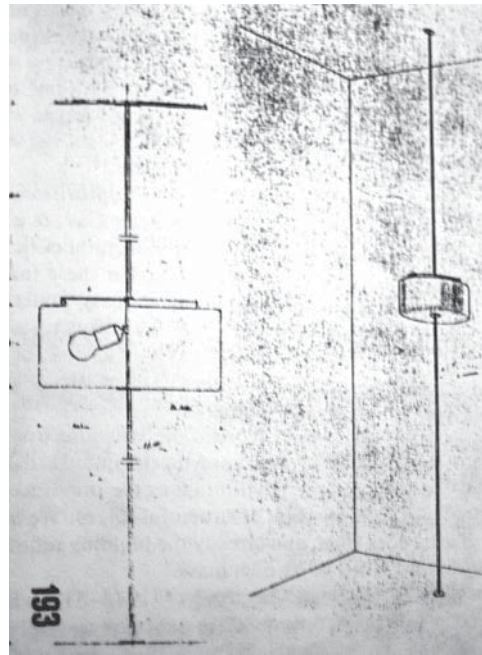
Cada ejercicio se planteaba en un rectángulo vertical de dimensiones dadas [F2] y consistía en dibujar de manera precisa y limpia algunos elementos gráficos básicos con grados diversos de complejidad. En el primero se trataba de trazar una horizontal y una vertical de distinto grosor, en el segundo líneas verticales de distinto grosor, en el tercero familias de líneas verticales desplazadas del mismo grosor, en el cuarto dos curvas de grosor variable y posición libre y en el quinto unos segmentos de posición libre en el espacio que –con un número de divisiones previamente establecido– se unían entre sí por sus puntos intermedios. Los siguientes ejercicios mezclaban técnicas de trazado y expresión libre como son el collage y la transparencia, la textura y la distribución espacial a partir de un signo gráfico sencillo, el entrelazamiento de trazos permeables, la yuxtaposición de materiales o el mero dejar caer sobre el soporte del papel gotas de agua y tinta en momentos diferentes lo que generaba interacciones por capilaridad, tiempo y humedad.

La naturaleza de estos ejercicios, dada la implicación que el propio Mies tuvo en su planteamiento, nos puede llevar a entender aspectos del imaginario miesiano en lo referente a la complejidad que acontece en su arquitectura. Podemos leer estos diez ejemplos como modelos de creación de forma y articulaciones espaciales que el propio Mies desarrolla, pues manifiestan una notable cercanía con los presupuestos de su arquitectura que, sin duda, va retroalimentando a lo largo de los años. El collage mostrado al comienzo de estas páginas, –que Mies realiza en 1957 para ilustrar el proyecto del edificio de oficinas Bacardí de Santiago de Cuba– manifiesta con claridad la cercanía conceptual de sus ideas con este adiestramiento en el mundo de la proporción y de la medida.

En cada una de estas composiciones se mantienen dos elementos contrarios, la absoluta libertad en la decisión de unos parámetros y el escaso ‘espacio’ para la libre decisión del estudiante dentro de unas leyes. En el collage para el edificio Bacardí realizado por Mies en 1957 encontramos casi todas las variables que se encuentran en juego en cada una de las composiciones del curso de *adiestramiento* visual. Desde la yuxtaposición de texturas hasta el escueto equilibrio entre las líneas del trazado –que van desde las líneas sencillas del despiece del pavimento hasta la doble línea de las carpinterías del fondo, entre las que se interrumpe, entrecortado, el fondo del paisaje– existe un meditado equilibrio. En cada una de las escalas sucesivas –horizonte, estructura, módulo, mueble, muro, suelo, techo, etc– podríamos, entornando los ojos, ver un nuevo conjunto que se abre como si de horizontes sucesivos se tratase, y cada uno de ellos, se despliega sucesivamente ante nuestra mirada, en la que aparecen nuevos órdenes que, a su vez, podrían contener el germen de otros nuevos.

Podemos imaginar la mirada de Mies ante un trozo de mármol y, entornando los ojos, al tratar de ver lo que él veía, tomar conciencia del ejercicio visual y mental de la mirada, la construcción que implica el acto de mirar y sus leyes internas, que tanto se acerca a estos diez universos mentales que suponen los diez ejercicios de adiestramiento visual. El orden del mármol, de la madera, del paisaje del fondo, del plano del suelo y del techo. Mies parece entender que este “*adiestramiento del ojo*” consiste en un “adiestramiento en el orden” de lo visual. Pero este orden de la percepción no coincide con el orden de la construcción. Y en esto consiste el desfase que Mies señala diciendo que el objetivo no es enriquecer los fondos de un museo, sino adiestrar el ojo. Y la no coincidencia entre el orden de la percepción y el de la construcción, a la vez que la utilización conjunta de recursos visuales y constructivos es donde radica el problema. Problema irresoluble, quizás, pero que existe dilatadamente, de modo latente, a lo largo de toda la obra de Mies.

El adiestramiento en el orden parece sencillo, y el progresivo conocimiento y manejo de variables constructivas también, pero el intento simultáneo de hacer coincidir ambos planos



[F6] Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona, 1929. Ilustración de NEUMEYER, Fritz, *The Artiss World. Mies van der Rohe on the Building Art*, MIT Press, Cambridge, Mass, London, England, pag. 190

[F7] Diseño de lámpara de Mies van der Rohe para la casa Tugendhat, 1928-30. Ilustración procedente de Robin Evans, op. cit

es un problema que a lo largo de los años Mies intentará conseguir con todas sus fuerzas en un intento titánico. En el orden de Mies, en el que parece que todo tiene su sitio, que todo está quieto en un estado de equilibrio, no podemos sino advertir que existen íntimas tensiones y complejos equilibrios que bien podrían haber sido arrasados por un naufragio. Una tormenta interior que el propio Mies y la cultura moderna han vivido y del que la sobrecogedora bailarina de Kolbe del Pabellón de Barcelona, no son sino su manifestación.

Mies expresa con nitidez –en algunos casos dirigiéndose explícitamente a los estudiantes– su intento por contribuir a la claridad de la construcción y de la estructura ante un panorama de confusión:

“Dirijamos [a nuestros estudiantes] hasta el sano mundo de las construcciones primitivas, allí donde cualquier hachazo aún significaba algo y cualquier golpe de cincel era realmente una expresión.

¿Dónde se destaca con mayor claridad la estructura de una vivienda o un edificio, que en las construcciones de madera de la Antigüedad?

¿Dónde se destaca con mayor claridad la unidad de materiales, método de construcción y forma resultante?

Aquí se esconde la sabiduría de muchas generaciones.

¡Qué sabiduría para emplear los materiales revelan estas construcciones y qué potencia expresiva poseen sus formas! ¡Qué calor irradian y cuán bellas son! Suenan como viejas canciones. En las construcciones de piedra nos encontramos ante lo mismo. ¡Qué sensibilidad tan natural tienen! ¡Qué clara comprensión de los materiales, qué seguridad en su utilización, qué sensibilidad por aquello que se puede y debe hacer con piedra! ¿Dónde encontramos tanta riqueza estructural? ¿Dónde podríamos encontrar una fuerza más sana y una belleza más natural, que no aquí?”^[7]

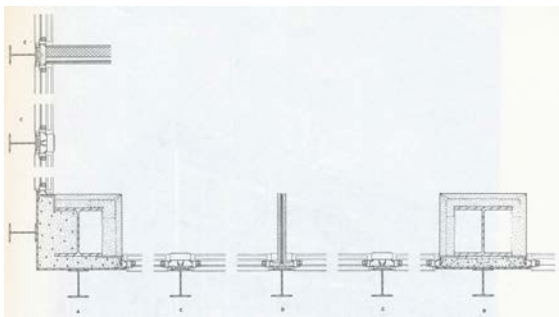
Pero esta claridad no impide la dificultad de abrirse paso a través de complejas turbulencias interiores y del panorama de confusión que dominaba la arquitectura cuando en 1928 pronuncia la conferencia titulada: *“The Preconditions of Architectural Work”*.^[8]

Una manera de asomarnos a estas turbulencias interiores la podemos encontrar en su interés manifiesto, no ya en las yuxtaposiciones de texturas, sino en su obsesión por presentar ante los ojos del observador en toda su intensidad, la textura de los materiales, y más en concreto, del mármol. El collage para el edificio Bacardí es sólo un ejemplo de una recurrente presencia del mármol en su obra construida.

Estas turbulencias bien podían ser leídas por Mies en la naturaleza y en el paisaje, tanto en el “paisaje externo” hacia el horizonte, como en los “paisajes internos” del arte y la naturaleza. Las vetas del mármol ponen ante nuestros ojos una ‘tormenta’ que ocurrió muy dentro de la tierra, en la que los flujos ocurren a altísima presión y temperatura. La obsesión de Mies por mostrarnos ese drama interior del mármol no es sino la manifestación de una insospechada tensión interna que trata de buscar un orden ideal. En este sentido pueden leerse las piezas de mármol del zócalo lateral de la plaza del Seagram en Nueva York [F5], y muchas otras piezas, que adquieren una dimensión nueva a la luz de las tensiones internas que suceden en la mente del arquitecto y que aquí estamos relatando.

7. MIES VAN DER ROHE, Ludwig: *“Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology”* (1938). Traducción publicada en JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*: Nueva York, 1947, pp. 191-195

8. MIES VAN DER ROHE, Ludwig: *“The Preconditions in Architectural Work”*, conferencia en Berlín en febrero de 1928 y en la Frankfurt Society for Trade, Industry and Science, Frankfurt am Main, el 7 de marzo de 1928. Manuscrito inédito de la colección de Dirk Lohan, Chicago. Citado por NEUMEYER, Fritz, *“Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968”*. El Croquis editorial: Madrid, 1995, pp. 299-301



[F8] Ludwig Mies van der Rohe, Apartamentos en Lake Shore Drive 860, estructura cerramiento exterior. Ilustración procedente de JORDY, William. "The Laconic Splendor of the Steel Frame", en *American Buildings and Their Architects* Vol. V, "The impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century. Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 1972, pág. 247

Estas enormes piezas de mármol podrían colocarse junto a algunos sobrecogedores paisajes de Caspar David Friedrich, alcanzando simbólicamente la dimensión de la tensión interna que podría liberar la estructura, que aguanta un equilibrio altamente inestable, pero conquistado milagrosamente, en el que la estructura superpuesta de la piel del edificio –la ‘representación de la estructura’– no puede sino anunciar con nostalgia el esplendor perdido del primer orden jerárquico estructural, que es de acero recubierto de hormigón, quedando, de esta manera a la vista, su condición inestable que se debate entre ser muro y ser esqueleto.

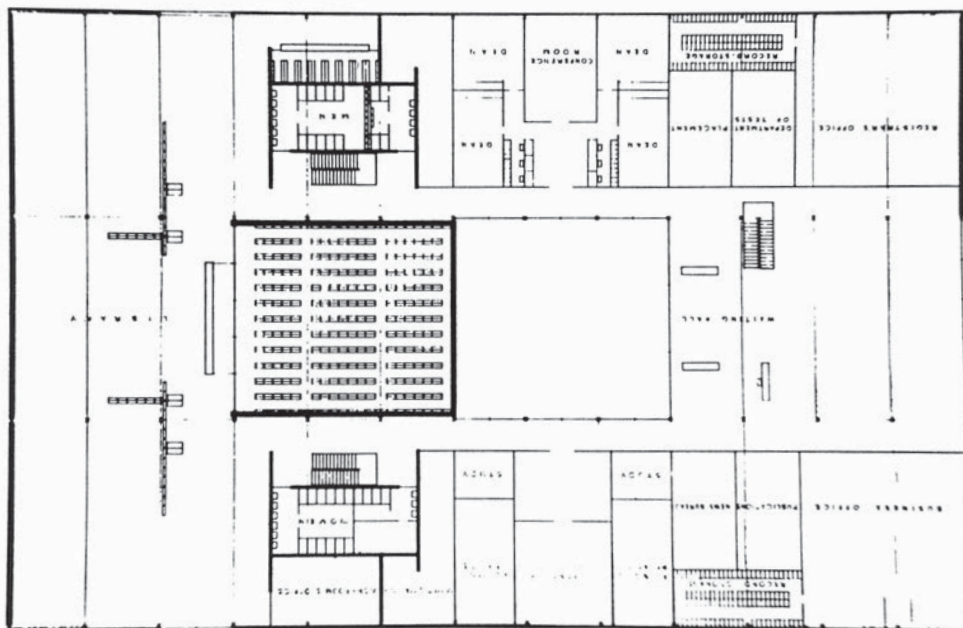
La manifestación de la estructura en la obra de Mies oscila con el tiempo entre el pilar cruciforme revestido de acero cromado del Pabellón de Barcelona y la tectónica indiscutible de la Galería Nacional de Berlín. En el primer caso el pilar refleja el entorno y, casi como un espejo, desaparece entre las luces y sombras. Si en un primer momento –1929– el pilar tiende a escamotearse, a desaparecer entre las luces y sombras del espacio, en un segundo momento –el último edificio construido por Mies– no quedan dudas de su imposible disolución en el espacio dada la condición de su color oscuro y mate. Podríamos entender, con Robin Evans, que muestra una lámpara diseñada por Mies en 1930 [F7], que el pilar de Barcelona es como un hilo tendido entre el suelo y el techo, tensado entre dos planos que se alejarían hacia el infinito y se trata, por tanto, de una imagen de la existencia que se desarrolla entre ambos planos. Estas ideas, tan cercanas a Romano Guardini, a quien Mies conoció a través del arquitecto alemán Rudolf Schwarz, han sido desarrolladas por Fritz Neumeyer.^[9]

La conquista de la estructura operada por Mies van der Rohe, y de la expresión constructiva de la estructura, sucede a través de sucesivos estadios de prestidigitación, hasta la inequívoca presencia que ésta tiene en su obra tardía. Entendemos, con Robin Evans, que Mies “no estaba interesado simplemente en la verdad de la construcción, estaba interesado en expresar la verdad de la construcción”, es decir, no le interesa tanto la verdad constructiva, sino la expresión de esa verdad; y la expresión de la verdad constructiva, no pertenece tanto al mundo de los hechos, sino al de la representación de los hechos que es, por tanto, de índole poético. De manera un tanto provocadora, Evans mantiene que “*si Mies tuviera que adherirse a alguna lógica, sería a la lógica de la apariencia*” pero esta apariencia tiene sus leyes, que no tienen porqué contradecir a una supuesta ‘realidad’. La apariencia de las cosas no implica, en primera instancia, como ocurre en la naturaleza y en tantos hechos físicos, lo contrario a una verdad sino que constituye la manifestación sensible de un orden interno.

El problema de la estructura en Mies va ganando en complejidad a lo largo de los años de su obra en América. Esto puede verse en el proyecto de Mies para el edificio de Biblioteca y Administración del IIT de 1944 [F9].

Mies –afirma Colin Rowe– no puede soportar la presión de la estructura sobre el espacio^[10], y este proyecto está a punto de estallar en una multitud de células estructurales. Es llamativa la presencia de particiones espaciales coincidiendo con los ejes de la estructura, que nunca

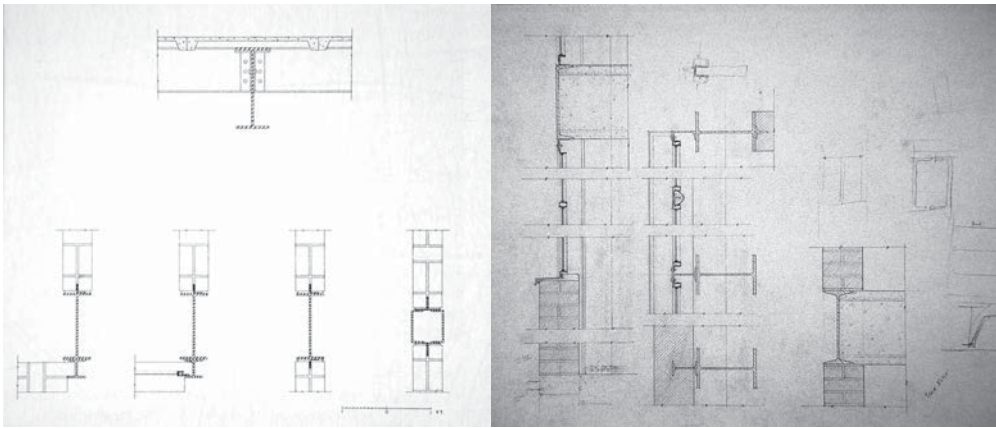
[F9] Ludwig Mies van der Rohe, planta del proyecto para edificio de administración y biblioteca del IIT, Chicago, 1944



9. NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*, El Croquis editorial: Madrid, 1995. El entendimiento de esta tensión interna en la obra de arte y arquitectura, y de algunas de estas ideas puede verse también en GUARDINI, Romano, *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente*: Madrid, 1996

10. ROWE, Colin: *Neo-Classicism and Modern Architecture II*, en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press: Cambridge 1976, pp. 139-158

11. JORDY, William: *The Laconic Splendor of the Steel Frame*, en *American Buildings and Their Architects*, Vol. V, "The impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century, Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 1972, pp. 221-277



[F10] Detalles del edificio de Minerales y Metales del IIT de Chicago. Ilustraciones procedentes de The Mies Van Der Rohe Archive: Resor House (Garland Architectural Archives) Franz Schulze y George E. Danforth, editores

Rowe, con la creación de una única caja estructural, como lo serán el Crown Hall y la Galería Nacional de Berlín.

Mies parece querer disolver los elementos singulares en el todo, como sucede en el ejercicio séptimo del curso de “Visual Training”, en el que los elementos gráficos se disuelven en una textura casi uniforme, a pesar de las discontinuidades y diferencias que presentan los trazos entre sí. Hay en este ejercicio un *‘deseo de totalidad’* de manera que los elementos gráficos se funden en una textura casi homogénea que trasciende el orden de los elementos básicos. Y es precisamente este *‘deseo de totalidad’* el que le hace buscar a Mies que todos los elementos den un paso al frente ante nuestros ojos e intentar disolver las diferencias entre ellos tratando de eliminar las jerarquías, es decir, buscar prioritariamente la bidireccionalidad de la estructura –como en la losa de la Galería Nacional de Berlín– y no contentarse con las enormes jácenas unidireccionales del Crown Hall.

La representación del esqueleto estructural, que tiene para Mies la fuerza de la lucha del edificio en su hacerse por medio de la técnica, va a concentrar los esfuerzos del arquitecto en sus últimos proyectos. Pero como lúcidamente plantea William Jordy,^[11] el esplendor del esqueleto de acero no podrá sino manifestar un grado de ‘nostalgia’. En la obra tardía americana de Mies –especialmente en los edificios de Lake Shore Drive y en el Seagram [F8]– podemos referirnos al *“esplendor lacónico del esqueleto estructural”*. Como muestra Jordy en su luminoso texto, la estructura externa de los módulos de fachada de Lake Shore Drive se ajusta a distancias iguales entre los ejes dando como resultado que los vanos laterales, que coinciden con la estructura interior de hormigón, tengan paños de vidrio de menor anchura. Esta operación casi insignificante denota que es la subestructura de orden menor la que pasa a representar el esqueleto estructural y, a diferencia de la casa Farnsworth –que sólo presenta un nivel de estructura portante–, esta subestructura adquiere para Mies el resplandor de la totalidad.

Recapitulando estas reflexiones sobre los ejercicios de “visual training” de Mies van der Rohe y su batalla interior entre ‘forma’ y ‘estructura’ podríamos resaltar algunas constantes que parecen repetirse en su trabajo de manera recurrente:

1. Horizonte vs. Obstáculo

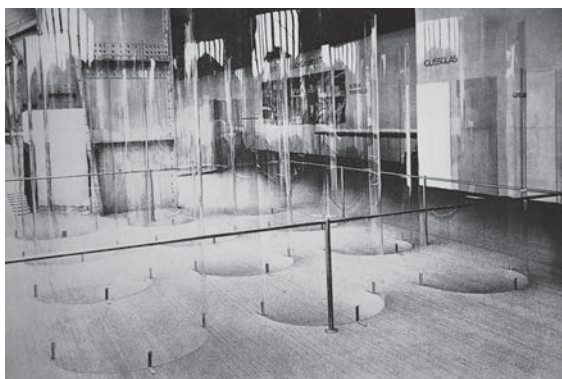
El collage de Mies, al ilustrar para él la experiencia arquitectónica primordial nos pone en una constante interrelación el horizonte de la visión y los obstáculos interpuestos. Este horizonte permanece como presencia última y conquista espacial de su arquitectura. Ante él adquieren referencia los fenómenos que se nos presentan como intermedios. El horizonte manifiesta una apertura al espacio ilimitado del cosmos y, en el fondo, a su misterio. Desde esta experiencia primordial se nutre gran parte de la arquitectura de Mies van der Rohe.

2. Textura vs. Estructura

En la arquitectura, la textura de los materiales está en un constante juego de superposiciones y yuxtaposiciones. El collage adquiere una razón de ser espacial y generadora de esta arquitectura, pero en su manejo no aparece ninguna vanalidad, sino una gran intensidad en todos los recursos que se administran en cada obra. En la unión de dos materiales laten dos infinitos, dos horizontes inmensos que dialogan, y ante ellos se interponen como presencias, también yuxtapuestas, los elementos estructurales que lo sostienen.

3. Paisaje vs. Material

El paisaje es una textura más, un material más, pues podemos leer sus collages como yuxtaposición de paisajes. En el fondo, ante la mirada la escala está en constante variación, en una permanente reconfiguración buscando un ajuste en cada cambio de plano, en cada



[F11] "El paradójico esplendor del 'casi nada' de Mies van der Rohe". Cf. *La ilusión de la luz. Arquitecturas y fotografías del siglo XX*. Iñaki Berbera y Ricardo S. Lampreave, eds., Editorial Lampreave, Madrid, 2012, n. 12

objeto material, en cada nuevo horizonte. En el fondo, el paisaje como material inaugura una manera de mirar que sigue siendo, aún hoy, con todos los recursos de la tecnología, una asignatura pendiente en la manera de contar un proyecto, y en la manera de enseñar a contarlo.

4. Percepción vs. Construcción

La mirada articula un orden en todo lo que vemos, que se ajusta, como en la profundidad de campo de una fotografía a cada una de las cosas, a su escala y a la distancia que de ellas nos separa.

Pero el orden de lo visual necesita de un orden constructivo para su explicación, para su posible entendimiento.

El vocablo inglés 'scape', con el que se forman palabras de un intenso contenido arquitectónico (land-scape) tiene que ver con el término 'scope' (alcance, campo, ámbito de extensión). La percepción de la realidad (land-scape) requiere de una referencia interna (in-scape) –mirada interna– y de una fuerza interna (in-stress), que en el fondo, permite la consistencia de las cosas.^[12] El dilema de Mies van der Rohe discurre al tratar de hacer coincidir el orden de la percepción con el orden de la construcción, lo visual y lo tectónico, y a lo largo de su vida, hay momentos en los que domina uno sobre el otro y viceversa. Al final, proyectos como el Convention Hall (1954) intentan alcanzar esta síntesis.

5. Totalidad vs. Fragmento

El hombre frente al cosmos articula cada horizonte de su mirada como una totalidad. Cada nueva presencia es ocasión para reentender el todo y, de alguna manera, esta es una ley de la percepción, que nos permite reconfigurar lo que vemos constantemente acorde a nuestra experiencia y viceversa, nuestra experiencia está en permanente transformación. Las escalas progresivas de nuestra mirada nos permiten acercarnos a las cosas y tratar de entender cómo son, cómo han sido hechas y cómo han sido pensadas y, al igual que nuestra mente que restituye la unidad cada vez que se forma una nueva percepción, Mies trata de hacer esto constantemente con los proyectos.

La presencia ineludible de los detalles en cualquier publicación sobre la obra de Mies van der Rohe, no es una manera más de ilustrarla, sino la expresión veraz de que contienen tanta realidad como las imágenes de sus edificios vistos en su conjunto. Podríamos concluir que en los detalles que se muestran del edificio de Minerales y Metales del Instituto de Tecnología de Illinois [F2] y [F9] sucede una metamorfosis paralela a la de las gotas de agua y tinta del ejercicio de adiestramiento visual.

La arcilla, el cristal y el metal obedecen a complejas interacciones, capilaridades ocultas y tensiones internas, que hacen que unos elementos lleguen al borde de los otros, mostrándose o no, el acero, el vidrio o el ladrillo, delineándose en sus bordes, manifestando su tectónica interna o no, dando paso a los hechos de la construcción o dejando resplandecer la "representación" de la misma.

La obsesión de Mies por dar intensidad a cada elemento, por ver, entornando los ojos, el todo en cada parte, es –podría decirse– una lucha casi instintiva del ser humano que se pregunta por el sentido de las cosas. Y en este sentido Mies fue intensamente humano. Como Rudolf Schwarz llegará a escribir sobre Mies en el año 1961 él es "el maestro en construcción que hace su trabajo extrayendo de los modestos requerimientos de los hechos y necesidades un contenido espiritual liberando así su forma y movimiento en el espacio. De este modo proyecta muros construidos sobre el firmamento, renueva la creación. En muchos aspectos él es como un auténtico filósofo, que absorbe el mundo dentro de su alma contemplativa siendo su consciencia más grande que el cosmos, que solamente provee del espacio que él envuelve con su alma"^[13]



FORMA
ESTRUCTURA
TEXTURA
PERCEPCIÓN
CONSTRUCCIÓN

12. A este respecto sobre una teoría de la percepción que utiliza estos términos ('instress', 'inscape') puede verse HEUSER, Alan, *The Shaping Vision of Gerard Manley Hopkins*, Oxford University Press, 1958 y en la edición comentada de su correspondencia *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, editada por C. C. Abbott, 1956

13. SCHWARZ, Rudolf, cfr. NEUMEYER, Fritz, "1926: *Stimuli, Critique and Orientation*" y "*Space for the Unfolding of the Spirit*", edición consultada: *The Artless Word, Mies van der Rohe and the Building Art*, MIT Press, Cambridge: Massachusetts y London, England, 1991, pp. 162-193