

MENOS ES MÍSERO. NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MIES VAN DER ROHE EN AMÉRICA LATINA

Jorge Francisco Liernur

En el presente artículo se analiza la influencia de la arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina. Una de las operaciones más radicales llevadas a cabo por Mies fue la liquidación de todo rasgo de caracterización. De las dos grandes componentes de la proyectación clásica, su arquitectura consiguió reducirse exclusivamente a la de la composición. Abordar la influencia de esta arquitectura requiere el esfuerzo de afrontar cuestiones paradójicas, ya que la modernidad se manifiesta por definición en términos de "adaptación" u "otredad" en las condiciones latinoamericanas. Por ese motivo, la arquitectura de esa modernidad está "marcada" y, por lo tanto, condenada a distintas formas de caracterización.

Encarar una reflexión acerca de la influencia de la arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina (o en cualquier otra parte del mundo) supone, ante todo, afrontar una paradoja.

A diferencia de otros maestros o grandes arquitectos del siglo XX que orientaron sus búsquedas hacia la mejor resolución de programas concretos en las condiciones de la modernidad, la de Mies fue una reflexión en torno al límite de la posible existencia misma de la arquitectura en estas condiciones. En su intento por procurar respuestas a tono con las determinaciones técnicas, programáticas, económicas e incluso culturales de los distintos problemas arquitectónicos del mundo moderno, grandes maestros como Le Corbusier proveyeron a sus pares de organizaciones, vocablos, ideas, modelos e incluso de reglas que podían rearticularse y constituir un infinito material de base que permitía urdir nuevas creaciones en respuesta a las infinitamente variables determinaciones de programa, técnicas o contexto.

Cuando sostengo que la de Mies fue una búsqueda en torno al límite de existencia de la Arquitectura intento decir simplemente —en línea con las interpretaciones de Tafuri, Dal Co y Neumeyer— que la pregunta que guió esa búsqueda fue si la disciplina estaba en condiciones de sobrevivir al tiempo de la fugacidad y la disolución de los valores. O, para decirlo de manera más afirmativa, entiendo que la proposición miesiana consiste en la Arquitectura como intento de resistencia a esa fugacidad y a esa disolución. El problema imposible que Mies debía resolver consistía en crear soluciones que fueran modernas sin dejar de pertenecer a la vez al mundo "antiguo" de la Arquitectura. Si su enunciado podía ser resuelto las soluciones debían ser capaces de responder a las demandas fugaces y a las condiciones de reproductibilidad propias de la modernidad y, de manera simultánea, conservar lo esencial de la Arquitectura, a saber: su condición de producto material humano capaz de atravesar el tiempo y su aura de inefabilidad. Mies basó esa capacidad de permanencia en dos factores, la extrema precisión técnica y la formulación de un mínimo de elementos estructuradores y matrices formales simples capaces de resistir la tendencia a la "Formermüdung". El aura de sus edificios está dada por una irrepetible capacidad de armonía y por la excelencia de su equilibrio proporcional.

Por este motivo los resultados conseguidos por Mies constituyen una paradoja: efectivamente capaces de admitir demandas fugaces, son también perfectas matrices de repetición, pero al ser reproducidos se convierten en objetos banales. Lo que simultáneamente constituye una demostración de sus postulados por cuanto en definitiva denuncian la angustiosa "miseria" del tiempo de la modernidad.

De aquí que la de Mies es simultáneamente una apertura y una clausura. Sus obras son el punto de llegada de su investigación pero sus conclusiones, que parecen generosamente ofrecidas y al alcance de cualquiera, en el momento de ser adoptadas se disuelven y hacen imposible, o al menos extremadamente difícil, seguir adelante. Todos conocemos las búsquedas que en la cultura arquitectónica del siglo XX han procurado abreviar de manera explícita de la fuente mie-



1



2



3

Figs. 1 y 3. Mies Van Der Rohe. Ron Bocardí y Cía, S.A., Edificio Administrativo (Santiago de Cuba).

Fig. 2. Mies Van Der Rohe. Consulado de Estados Unidos en São Paulo.

siana. Y todos sabemos de las frustraciones experimentadas por sus seguidores a poco de andar esta senda. Desde Philip Johnson hasta el "high tech", desde los Smithson hasta SOM, el resultado consiste en el mejor de los casos en unos pocos productos alentadores, pero también en pirotécnicos alardes tecnológicos o, con mayor frecuencia, en la aburrida reiteración de los objetos siempre iguales de un paisaje de pesadilla.

Por este motivo para abordar productivamente las relaciones de Mies con Latinoamérica se requiere un doble esfuerzo. Por un lado, se trata de sortear o, al menos, tener en cuenta el obstáculo implícito en la paradoja pero, además, es necesario hacer las cuentas con el abismo que separa las condiciones culturales y de producción en el subcontinente, de las reflexiones de Mies, en el plexo de un nudo irrepitible que ata la tradición cultural prusiana, el debate de las vanguardias artísticas del siglo XX y los emergentes mas lúcidos del capitalismo norteamericano.

En este sentido la pregunta que a través de este tema debemos plantearnos es: ¿en qué medida podía ser leída e interpretada la difícil conciliación miesiana entre arcaísmo de la disciplina arquitectónica y la premisa de modernidad absoluta, en las condiciones de modernidad altamente "contaminada" —con numerosos rasgos arcaicos ella misma— que caracterizan a Latinoamérica?

La hipótesis que guía estas reflexiones es la siguiente. Una de las operaciones más radicales llevadas a cabo por Mies fue, precisamente, la de la liquidación de todo rasgo de caracterización. De las dos grandes componentes de la proyectación clásica, su arquitectura consiguió reducirse exclusivamente a la de la composición. La liquidación de los rasgos de caracterización era perfectamente coherente con su búsqueda: si se trataba de conseguir "naves del tiempo" capaces de atravesar las transformaciones infinitas propias de la lógica de un mundo que debe autofundarse a cada instante, fijar cualquier "rasgo" —de autor, de sitio, de tema— conspiraría contra ese cometido. Sus proyectos no debían estar limitados a responder simplemente a lo nuevo, sino a la sucesión permanente de lo nuevo.

En las condiciones Latinoamericanas (aunque no sólo allí) la modernidad se manifiesta por definición en términos de "adaptación" u "otredad". Por ese motivo, también por definición, la arquitectura de esa modernidad está "marcada" y, por lo tanto, condenada a distintas formas de caracterización. Es éste el más significativo plano de fricción que la referencia a Mies instala en el horizonte de la cultura de la región.

A lo cual se añade otro inconveniente no menos paradójico. En efecto, aunque éste no es el sitio para tratar el argumento con mayor profundidad, no es difícil demostrar —Fritz Neumayer lo ha insinuado en su texto— que el paradigma de habitabilidad miesiano es por definición la cabaña más simple, primitiva o colonial, de la que Gottfried Semper extrajo el principio de



Fig. 4. Mies Van Der Rohe. Ron Bacardí y Cía, S.A., Edificio Administrativo (México D.F.).

4

"Hautundknochenbau" desarrollado luego por Mies, y cuya más polémica expresión fue la casa para la señora Farnsworth.

El inconveniente consiste en que si bien en su manifestación ideal este principio de simplicidad, ligereza y transparencia se ve realizado en la cabaña primitiva o el Bungalow colonial, siendo estas construcciones aptas para climas de eterna primavera o verano, al requerir una expresión en climas continentales o fríos deben contar con el agregado de superficies protectoras de vidrio. No es por casualidad que donde esta idea miesiana se materializó por primera vez de manera paradigmática fuera el Pabellón de Barcelona, vale decir una construcción transitoria (como la cabaña primitiva o el bungalow colonial), realizada en una ciudad mediterránea y, por añadidura, para ser disfrutada exclusivamente en verano.

En este caso la paradoja consiste en que para regresar a las zonas cálidas el paradigma debería despojarse de vidrios o bien, si éstos se requieren por otros motivos, protegerlos a su vez con otros dispositivos, desvaneciendo así la sintética solución originaria. Posiblemente en ignorancia de este origen, la adopción literal de la transparencia miesiana en edificios construidos en climas cálidos ha llevado con frecuencia al empleo de sistemas mecánicos de refrigeración, en un procedimiento de derroche de energías que, no sin razón, suele tacharse de insensato.

En este sentido deberíamos entonces comenzar nuestra recorrida por las "influencias" señalando a algunos arquitectos que adoptaron plenamente el paradigma de la cabaña/bungalow originario realizando parcialmente, probablemente sin saberlo, el deseo miesiano. Me refiero a ejemplos como los de la propia casa de Henry Klumb en San Juan de Puerto Rico o, en Caracas, a la casa que construyó para sí mismo Carlos Raúl Villanueva. La primera fue una remodelación de un típico bungalow tropical, construido en madera sobre pilotes. En ella Klumb eliminó la mayoría de las divisiones existentes y dejó o agregó sólo algunos tabiques produciendo un espacio continuo, sin separaciones de ninguna especie entre el interior y el extraordinario jardín exterior. Una situación que repite en la planta baja la casa de Villanueva aunque aquí se trata de una construcción nueva.

Pero, dejando de lado esta coincidencia en la que por su carácter indirecto en rigor no corresponde hablar de influencias, hay al menos otros tres niveles en los que esas relaciones sí tuvieron y tienen lugar: el de las obras proyectadas y construidas por Mies en la región, el de sus discípulos directos y sus seguidores incondicionales, y el de los intérpretes de sus ideas.

Mies trabajó entre 1957 y 1962 en tres proyectos destinados a la región. Se trata de la sede administrativa de Ron Bacardí y Cía. S.A en Santiago de Cuba, de una versión del mismo programa en la ciudad de México, y de las oficinas generales y consulado de los Estados Unidos en São Paulo¹. La primera observación que debemos hacer es la de un importante volumen de

1. Las observaciones que siguen provienen de la documentación publicada en Drexler, 1986.



5

Figs. 5 y 6. Mies Van Der Rohe. Nueva Galería Nacional de Berlín.



6

trabajo (no se trató de meros sketches sino de proyectos resueltos hasta en sus menores detalles, y en uno de los casos construido), volumen que no se condice con la escasa atención que este grupo de obras han concitado en la historiografía. Sabemos que la primera y la última se comenzaron en 1957, y la segunda en 1958. Los tres edificios fueron pensados para resolver las necesidades programáticas y responder a las condiciones de contexto, a la manera en que su autor entendía este requerimiento. En el proyecto para Santiago, el edificio trata de dominar una cierta altura a los efectos de permitir vistas hacia el océano. En el segundo, la elevación de la planta principal se busca en función de la presencia cercana de una autopista, mientras que la localización, junto con otras dos piezas, procura generar un espacio recortado dentro de un conjunto de edificios de la empresa de distintas características. En el tercero, ubicado sobre la Avenida Paulista, Mies se preocupó por dar a su edificio un rol entre los restantes bloques de mayor altura que caracterizan a esa zona de la ciudad. Sus arquitecturas no hacen ninguna concesión, en cambio, a particularidades o colores locales, presentándose como momentos de una elaboración tipológica general. En rigor, el edificio finalmente construido en México parece haber sido el menos complejo en su resolución o, más bien, el único que realiza muy pequeños avances en relación a los postulados ya puestos en práctica en Chicago. En el proyecto para Cuba los temas a resolver fueron dos: la construcción —y justificación— de un podio sobre el que se desarrollara el espacio único que él y su comitente habían acordado en lograr; y el hecho de tratarse de un edificio al borde del océano y su atmósfera cargada de sal. Mies resolvió de manera bastante discutible el primer tema, enterrando buena parte del programa, mientras que enfrentó de manera magistral el segundo tema, retomando casi como un desafío, luego de sus reflexiones de la década del veinte, el hilo de su reflexión acerca del hormigón armado. Se ha dicho que la aparición en Santiago de la gran galería se debió a una consideración climática, lo que es probable pero parece constituir apenas un pretexto para la elaboración del nuevo tipo arquitectónico que conseguiría su expresión más plena años más tarde en la *Neue Nationalgalerie* de Berlín. Es que, si bien es cierto que el efecto solar fue perfectamente estudiado en función de la profundidad y altura de ese espacio perimetral, su empleo en la ciudad alemana (donde el excesivo asoleamiento no es un factor particularmente determinante) confirma que no era esto lo que en el fondo interesaba a su creador. Por el contrario, el dispositivo no se consideró ni en el proyecto de São Paulo, ni el edificio finalmente construido en México para la misma firma y en condiciones de exposición solar no muy diferentes de las de la primera propuesta.

El empleo de hormigón armado provocó a los proyectistas (los dibujos en su mayoría fueron realizados por Gene Summers) serios dolores de cabeza, especialmente en la resolución de las columnas centradas sobre cada lado que, descartando apoyos en los ángulos a la manera de la casa de 50x50 pies, Mies había decidido aplicar a gran escala en Santiago. Se trataba sobre todo de resolver el modo de absorber las grandes dilataciones de la enorme superficie de la cubierta y, por lo tanto, la forma más apropiada para los pies derechos. Luego de descartar una solución



Fig. 7. Oscar Niemeyer. Palacio de la Alvorada.

de costillas dobles exteriores, el estudio se concentró en la forma que debía darse a los ocho pilares a que se redujo el sistema de apoyos. Una interesante muestra de los constantes intercambios propios de la modernidad es que se considerara como una posible resolución una forma muy similar a la empleada por Oscar Niemeyer en el proyecto para el Palacio de la Alvorada, de 1956, al que volveremos enseguida.

En cuanto al trabajo de São Paulo, la búsqueda de Mies parece haber sido ante todo proporcional, como puede verse en las distintas organizaciones de planta, las que a su vez determinaban una variación posible en la altura final del edificio.

Es evidente en estos trabajos que las condiciones específicas —culturales, económicas o políticas— de los lugares mencionados no eran parte de sus preocupaciones. Por eso es difícil —en rigor, casi una contradicción en sus términos— considerarlas como "huellas", más allá de la presencia material del edificio mexicano. Es más, es probable que esta misma condición forme parte de las razones que explican la poca conciencia de la historiografía latinoamericana sobre su importancia.

En el segundo nivel al que he referido esas "huellas" pueden notarse, pero su intensidad es sumamente limitada. Los discípulos latinoamericanos de Mies, en efecto, no siempre desarrollaron de manera incisiva o profunda, los conceptos aprendidos en Illinois. En realidad casi todos se limitaron por algún tiempo a repetir soluciones de manera mimética pero sin incorporar las preocupaciones sustanciales que guiaban las búsquedas en las que su antiguo profesor las sustentaba. Es que el valor principal que estos jóvenes agregaban a la arquitectura de vuelta en sus países era ante todo, precisamente, el de la similitud de sus edificios, no sólo, o no tanto, con los de Mies van der Rohe sino, genéricamente, con los de los condiscípulos norteamericanos que desde finales de la década del cuarenta aplicaban clichés "miesianos" a las construcciones de las corporaciones, de un modo que a la larga terminaría por identificar a la "manera norteamericana" de

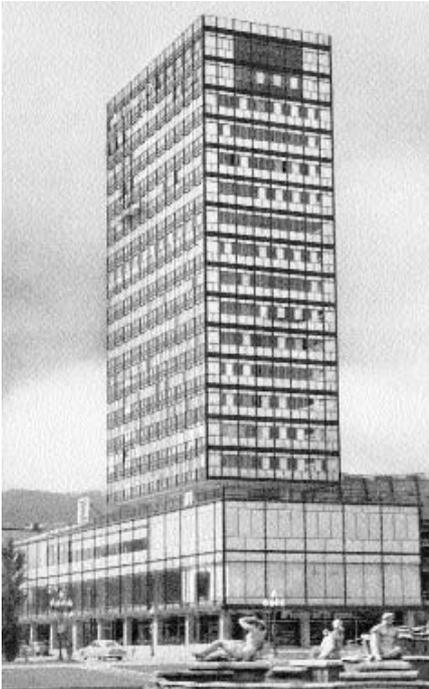


Fig. 8. Martín Vegas Pacheco y José Miguel Galia. Edificio Polar (Polar Building), Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela. 1952-1954.

declinar la arquitectura moderna. "Precisa", "técnica", "simple", "funcional", esta "manera norteamericana" permitía separar el plexo de la "arquitectura estadounidense" de los, en definitiva, alambicados formalismos que guiaban, especialmente en la segunda posguerra, las búsquedas de los modernistas europeos, desde Le Corbusier a Aalto, Scharoun o Rogers.

Como lo ha señalado Stanley Tigerman en una afirmación que es aplicable a los latinoamericanos, la "producción arquitectónica (de los discípulos de Mies) es aplastantemente mimética y en ella la interpretación se limita a justificar las modificaciones necesarias para hacer que la obra sea "útil" primordialmente en cuanto a su presencia física" (Tigerman, 1986). Es más, para Tigerman "aquellos puntos del texto (miesiano) que siguen siendo inexplicables pueden no haber sido muy importantes para el pragmatismo americano, pero su eliminación a favor de una interpretación más pobre, aunque culturalmente reconocible, indica un alto grado de inmoralidad en una disciplina que la necesita desesperadamente".

Quizás la severidad de su acusación no debería aplicarse con la misma intensidad en una situación como la que debían afrontar los arquitectos que regresaban a sus países en América Latina, una situación determinada por unas condiciones de producción extremadamente diferentes a las norteamericanas, que hacía mucho más difícil aún la "imposible repetición" a la que hemos hecho referencia al comienzo. Pero, cuando el mismo autor señala que literalizando el texto miesiano, esos seguidores lo subvertían "para adaptarlo al dominio público por su propia conveniencia y con la intención de justificar e incluso racionalizar su propia producción arquitectónica" (Tigerman, 1986) sin hacerse cargo de los contenidos de la investigación originaria, la observación podría aplicarse a los casos que estamos ahora tratando.

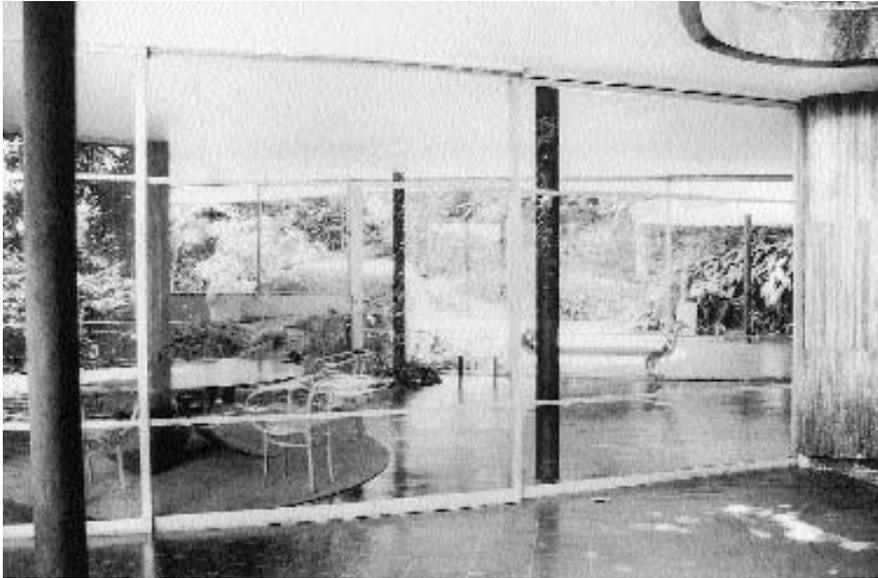
Los estudiantes latinoamericanos de Mies van der Rohe no se destacaron en su producción posterior por haber sostenido en sus búsquedas arquitectónicas el rigor —muchas veces contrario a sus propios intereses materiales— que caracterizó a Mies a lo largo de toda su vida dedicada a la arquitectura. De manera que, en la mayoría de los casos, se limitaron a proyectar "a lo Mies" por un tiempo, dando lugar a algunos trabajos significativos por ese esfuerzo de inflexión proyectual y lingüística. Quizás el más notable resultado sea el obtenido por Martín Vegas quien en asociación con José Miguel Galia, construyó en Caracas la Torre "Polar". Se trata de uno de los primeros edificios de oficinas en torre de la ciudad, en el que los arquitectos se propusieron avanzar un paso en la dirección inaugurada por Mies en el Seagram, esto es conseguir que las cuatro caras del prisma estuvieran cerradas por un muro cortina². Por cierto, el postulado acarreó enormes problemas, de los que no fue menor la cuestión de las altas temperaturas que debían soportar los planos más expuestos. Y no sólo por las consecuencias en las condiciones térmicas de los espacios interiores: a diferencia de los postulados miesianos, la estructura de la torre para la compañía de cervezas "Polar" debía ser totalmente de hormigón armado. De manera que Vegas y Galia debieron esmerarse en generar numerosas respuestas creativas para unir entre sí tres materiales (el vidrio, el hormigón y el acero) caracterizados por sus muy diferentes coeficientes de dilatación. Algunos edificios posteriores, como el tronco cono de vidrio concebido para albergar una agencia de automóviles, parecen haber sido concebidos como parciales continuaciones de las lecciones recibidas en Illinois por Martín Vegas. Pero más allá de la sobriedad que caracteriza a las obras de su estudio en la década del cincuenta —en contraste con la plasticidad elocuente de su colega Carlos Raúl Villanueva—, el interés por el programa miesiano parece haberse ido apagando en los años sucesivos.

Un ejemplo similar en el Cono Sur es del de Alfredo Casasco quien, regresado de los Estados Unidos, tuvo oportunidad de construir en Buenos Aires en la primera mitad de los años cincuenta las que podrían ser consideradas como primeras "huellas" del maestro de Aachen. Con mayor perseverancia, Casasco aplicó la iconografía y las formas miesianas a varias viviendas y, sobre todo, a sagas de mercados y gasolineras.

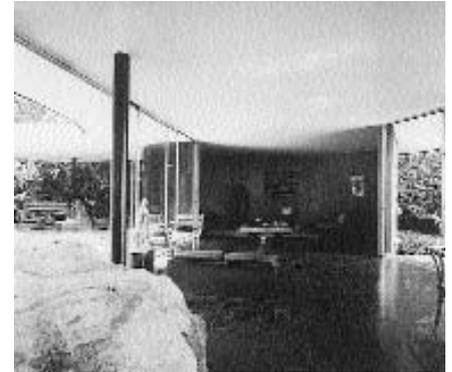
Tampoco aquí el episodio debería pasar desapercibido —aunque la historiografía lo ha ignorado— puesto que, con todo, las respuestas fueron eficaces desde los puntos de vista funcional y formal. Sin embargo, concebidas como emblemas de la vocación modernizadora del poder político, las construcciones "miesianas" de Casasco fueron concluidas exactamente cuando quienes lo detentaban eran violentamente desplazados. Identificados con el bando perdedor, el autor y sus obras fueron canceladas del imaginario cultural.

Pero por lo dicho más arriba, la arquitectura de Mies se prestaba a ser mimetizada sin necesidad de haber pasado a su lado unos años como estudiante o como colaborador en su estu-

2. Esta característica ha sido destacada en Hitchcock, 1955.



9



10

Figs. 9 y 10. Oscar Niemeyer. Sala de estar de la casa Canoas, Río de Janeiro, 1953-1954.

dio. Y, en este sentido, como ocurrió en todo el mundo, en todas partes se reprodujeron total o parcialmente los iconos que él había creado. Así, en México pueden encontrarse entre las obras de arquitectos mexicanos consagrados como Mario Pani, como en el caso del Condominio Reforma (1955), o sorprender como productos refinados de jóvenes arquitectos como Teja Oliveros y Becerra Vila, Carlos Zetina, Velázquez, o Torres, los autores del Pasaje Jacarandas (1956) en la ciudad de México. En Chile la economía de recursos, la simplicidad geométrica y el interés por las estructuras metálicas nutre parte de la obra de Bresciani, Valdez Castillo Huidobro, y las lecciones de Mies se hacen especialmente evidentes en sus edificios para la Ciudad Universitaria en Santiago y en la Población Chinchorro, en Arica. Del mismo modo es obvia la influencia de los iconos y las técnicas proyectuales miesianas en la obra de Mario Roberto Álvarez —particularmente en el Teatro Municipal General San Martín en Buenos Aires, y en varios edificios para oficinas proyectados por otros estudios a finales de los cincuenta y principios de los sesenta (Nestlé, FIAT Concord, Brunetta). De manera menos notoria, esas huellas también pueden encontrarse en el trabajo de jóvenes como Claudio Caveri (la planta de la Iglesia de Fátima) o Gerardo Clusellas (los pabellones para la Exposición de Mendoza), más interesados en su austeridad compositiva o en su riguroso empleo de los materiales.

En relación con este tipo de recepción, la de Niemeyer es más conflictiva y quizás por eso mucho más interesante. Se me permitirá que realice una interpretación tal vez exagerada, pero creo que si Max Bill hizo tronar su crítica contra Oscar precisamente luego de visitar su casa en Gavea fue porque entendió el peligro de esa conflictividad.

La arquitectura de Mies, es importante no olvidarlo, constituye la expresión o, incluso si se quiere, la denuncia más lúcida y aguda del mundo arrasado por el vendaval del capitalismo. Esa arquitectura extrae su condición sublime del constituir la propuesta más ajustada y por eso mismo más angustiante que corresponde a ese mundo.

En 1952, pocos años después de haber ingresado al Partido Comunista, en su momento de más indiscutible consagración internacional, en plena guerra fría, Niemeyer parece haber decidido dejar por un momento su diálogo de toda la vida con Le Corbusier y pasar a medirse con quien aparecía como el creador más intransigente de los iconos arquitectónicos norteamericanos. La casa que construyó para sí mismo en Gavea es un claro acto de provocación en tanto, constituida por los aparentes "mínimos" miesianos del podio y la caja de vidrio, en clara referencia a la casa Tugendhat, proponía una arquitectura descaradamente formalista. Sin el menor fundamento ideológico o programático se presentaba como puro goce. A diferencia de los discípulos miesianos que, empleando sus formas, eliminaban en palabras de Tigerman "cualquier rastro de moralidad, ética y presencia sacra por temor a que tales efectos revelasen un aspecto vergonzoso".

Fig. 11. Oscar Niemeyer. Capilla Palacio de la Alvorada.

Fig. 12. Oscar Niemeyer. Plaza de los Tres Poderes.



12

so de esa producción arquitectónica" (Tigerman, Zukowsky, 1986), Oscar exhibía en su casa sin pudores su presupuesto de que en el capitalismo no tenía sentido ninguna referencia moral. Le costaría caro. Durante la segunda bienal de São Paulo, esa obra dio pie a que su figura recibiera, primero de parte de Max Bill, y más delante de otros críticos europeos y norteamericanos, una concentración de agresiones que, en rigor, estaban dirigidas también hacia el Gropius que derivaría en el historicismo de la Universidad de Bagdad, el Le Corbusier que había sorprendido a todo el mundo con el formalismo de Ronchamp, al Giedion que venía de reivindicar la necesidad de una mayor preocupación estética y de una "New Monumentality" y a los italianos que comenzaban a perturbar la serenidad racionalista con todo tipo de formalismos e historicismos.

De aquí que, luego de un significativo y no menos influyente viaje a la Unión Soviética y los países de "detrás de la cortina de hierro", en el que probablemente la nueva política de "coexistencia pacífica" lo haya convencido de que se debería afrontar un largo período de convivencia con el capitalismo, Niemeyer cambió su posición agresiva. Públicamente se vio obligado a admitir que hasta entonces, debido a que entendía que lo más importante era cambiar la sociedad, había "considerado a la arquitectura como algo secundario en relación a lo esencial que representa la felicidad de los hombres, o como un ejercicio análogo a un deporte... pero no mucho más. Un tal estado de espíritu admitía una forma de diletantismo, una cierta negligencia, que mi costado bohemio me impulsaba a aceptar. (...) Esa falta de fe, debido a la preocupación que me producían las contradicciones sociales me condujo en ciertos casos a descuidar ciertos problemas y a adoptar una tendencia probablemente excesiva hacia la originalidad (...) en detrimento de la simplicidad de la construcción, de la lógica y de la economía" (Niemeyer, 1958).

No es de extrañar que el programa que entonces se impusiera y que llevaría a la práctica en sus proyectos para Brasilia fuera el de una sobreactuación de esa simplicidad y esa lógica. El primer resultado fue el del Palacio de Alvorada, de 1956, un edificio en el que la apariencia tipológica miesiana sólo es contestada con la relativa "arbitrariedad" de la columnata de la fachada. A la sede del Presidente de la República siguieron, reiterando el mismo esquema, y con ello el gesto de "humildad" y "seriedad" de Oscar, los edificios para el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Justicia y la Corte Suprema de Justicia. Sólo que a diferencia de Mies Niemeyer empleaba además este gesto como recurso de "caracterización". Su crítica a la neutralidad absoluta buscada por Mies era rotunda: "para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e inconcluso, (...) y sin sentir, fijan detalles arquitectónicos que se repiten y se imponen como características de una nueva escuela, escuela que tiende hacia el formalismo y la monotonía, *haciendo que los edifi-*



11



cios pierdan el carácter indispensable que su finalidad y sus conveniencias programáticas debería sugerir. Y así, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, residencias, etc., vienen a tener aspectos idénticos"(Niemeyer, 1961).

Fig. 13. Amancio Williams. Casa en Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.

He hablado de apariencias porque a pesar de ellas, con su arbitrariedad, su desprecio por la importancia de la claridad del funcionamiento estructural y técnico, su despreocupación por la naturaleza de los materiales, su indiferencia por la consistencia modular y proporcional, y su vocación de caracterización la arquitectura de Niemeyer sigue en el polo opuesto del universo de Mies. Lo que no debería resultar extraño si se piensa en que ha debido hacer sus cuentas con una realidad económica, cultural y política que se correspondía débilmente con el modelo capitalista de teórica pureza que subyace en sus planteos.

Será necesaria una posición a la izquierda de la de Niemeyer para tomar un camino distinto y realizar, paradójicamente, el camino inverso del recorrido por Mies. Como veremos en seguida, Lina Bo Bardi lo transitó con infrecuente coherencia.

También la arquitectura de Amancio Williams se introdujo de manera conflictiva en el universo explorado por Mies. Del profundo lazo entre ambos no pueden haber dudas. Jorge Silvetti ha señalado que "mas allá del marco conceptual, que en sus grandes rasgos urbanísticos y tecnológicos podría ser considerada como corbusierana, la obra (de Williams) refleja un pedigree mucho más complejo, que nos recuerda fuertemente a Mies con sus tendencias classicistas y puristas, y en sus detalles constructivos" (Silvetti, Silvetti, 1987). También Max Bill había percibido esta relación. Frente a la producción de Williams, Bill dice sentir "lo mismo (que) cuando contemplo las construcciones de Mies van der Rohe y de Philip Johnson: me siento abrumado por una sensación de asombro ante tanta perfección arquitectónica, ante la creación de formas nuevas que, a veces, parecen ser un fin en sí mismas" (Bill, Williams, 1990).

Por otra parte, la relación se había establecido de manera directa en 1955. Reginald Malcomson,



Fig. 14. Lina Bo Bardi. Casa de Vidrio.

quien en ese año conoció personalmente al arquitecto argentino durante un viaje de éste a Chicago, recuerda que juntos "visitamos el Campus del IIT entonces en construcción, en efecto el Crown Hall, considerado por muchos como el más importante edificio de Mies en América, acababa de ser terminado para el Departamento de Arquitectura y Urbanismo y el Instituto fundado por Moholy-Nagy, ya fallecido. Poco después Amancio conoció a Mies en su estudio y fue invitado a hablar ante los estudiantes y profesores; su conferencia causó en todos nosotros una profunda impresión" (Malcomson, Williams, 1990).

Pero: ¿cuáles eran los rasgos que unían las investigaciones de ambos arquitectos, y cuáles los que las separaban? Creo que compartían la necesidad de perfección absoluta y la búsqueda de respuestas de carácter genérico o universal. Silveti señala la importancia dada por Williams al corte, y ésta constituye una de sus diferencias más evidentes con la arquitectura miesiana. Sin embargo es en otra observación, también de Silveti, donde me parece que se presenta un rasgo que distancia substancialmente ambas propuestas. "Enfrentados a la obra completa de Williams —nos dice— podemos ver otra fuerza de gran vigor en acción, que sin renunciar a sus componentes modernistas, puja con certeza absoluta por la "institución de una tipología de formas arquitectónicas" basada no en preexistencias sino en los imperativos lógicos de la nueva tecnología y en los programas modernos" (Silveti, Silveti, 1987). Silveti describe a la investigación de Williams como una búsqueda de "un puñado de paradigmas espaciales".

El punto es que, como lo señaló a lo largo de su vida, Mies no buscaba nuevas formas ni nuevos paradigmas espaciales. Como ya hemos visto, no tenía intención de responder a los nuevos programas —nuevos programas que resultarían viejos rápidamente siguiendo la lógica de la modernidad— sino de albergar los *cambios permanentes* de programas en estructuras espaciales capaces de sobrevivirlos.

En este sentido, las respuestas perfectas de Williams a los programas *de su tiempo* (la vivienda, las oficinas, la fábrica, la sala de conciertos, etc.) contienen aún el rasgo de la caracterización —caracterización funcional en este caso— que hacen de la suya, a pesar de todo, una investi-

gación más "antigua" que la llevada a cabo por Mies.

Pero sería injusto desconocer que en una parte de su trabajo Williams también trató de responder al complejo problema de la oposición permanencia-fugacidad que alimenta la búsqueda miesiana. Sus estructuras paraboloideas en hormigón armado fueron concebidas precisamente como cubiertas, pero sobre todo como organizadores espaciales neutros, capaces teóricamente de albergar, como en el caso de los objetos miesianos, todo tipo de funciones. Y es en esta similitud donde la investigación estructural y formal de Williams se separa al mismo tiempo de otras investigaciones del mismo tipo llevadas a cabo a la vez por figuras como Candela o Nervi.

Apenas llegada de Italia, la primera e impactante realización de Lina Bo en San Pablo consistió precisamente en la llamada "Casa de vidrio" que, localizada en una ladera con hermosas vistas en la periferia de la ciudad, puede asociarse a la declinación de las enseñanzas de Mies que también por esos años llevaba adelante Craig Ellwood en la costa de California. Apoyada en delgadas columnas de acero la construcción alude al modelo de volúmenes prismáticos elevados empleado en el edificio para Bacardí en México. Sobre esta línea Lina continuó más adelante su investigación. Primero para imaginar un museo en la playa y más tarde para construir el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP). Este último es un enorme volumen igualmente elevado que en su planta baja define una plaza pública, mirador sobre la ciudad. En los niveles inferiores se albergan otras estructuras de servicio. Colocando los apoyos en el sentido longitudinal y no transversal, probablemente como consecuencia del clima "estructuralista" promovido en São Paulo por Joao Vilanova Artigas, pero también para evitar una demasiado cercana alusión al Museo construido en Río por Alfonso Reidy, Lina llevó al extremo la fórmula miesiana, dejando de lado la mesura que la caracterizaba en sus versiones originales. De la huella del maestro alemán sólo quedaba aquí la apariencia, mientras que la teatral demostración de fuerza o potencia transformaban la universalidad del postulado en una expresión provinciana.

Podría decirse que en su trayectoria posterior Lina invirtió la dirección de la búsqueda de Mies. Acompañando la creciente radicalización política y estética que caracterizó el curso de los sesenta y setenta, su búsqueda avanzó hacia una puesta en cuestión del orden, la composición y la tectónica tradicionales. Por eso, como si tratara de desprenderse de los lazos de alguna manera "represivos" de la tradición, su proyecto para el SESC de São Paulo introduce en los galpones la irregularidad de un curso de agua, conecta entre sí sus volúmenes mediante inesperadas diagonales y perfora sus muros con caprichosas formas biomórficas. Pero el viaje hacia el "pueblo" y su "auténtico espíritu" culminó físicamente mediante su instalación en Bahía, capital del Brasil "africano". Allí, con las propuestas para la sede del Centro cultural de Benin, cerraría un círculo perfecto, retornando, tal como había ocurrido con otros arquitectos de la vanguardia europea —como el caso de Meyer en México— a la simplicidad y a la "verdad" originaria. Luego de haber transitado intensamente todos los pasos del desengaño la búsqueda de Lina concluyó allí donde la de Mies había comenzado: en la choza "primitiva". Sólo que mientras el primitivismo de la estructuras tomadas como modelo en las conferencias berlinesas procuraban servir de fundamento a un modelo universal aquí, nótese bien, se trataba exactamente de lo contrario, puesto que esta misma choza era un producto local. Con esta vuelta de campana se invirtió la operación de Mies y de su interés por la "repetición" y su "composición sin carácter" se pasó al "carácter sin composición", es decir a la reivindicación absoluta de la "diferencia".

He mencionado a Max Bill al referirme a Niemeyer. No por azar. Creo que ni el viraje de Oscar en Brasilia, ni las ideas de Williams, ni el desarrollo de las posiciones de Lina Bo, ni la trayectoria de Paulo Mendes —a la que enseguida he de referirme— son ajenos a los acontecimientos que entre finales de las décadas de los cuarenta y los cincuenta vincularon al clima de ideas defendidas por el artista suizo con esta región de América.

Es que los rastros de las lecciones de Mies, como cualquier otras, no pueden ser seguidos sólo de manera directa sino también en el proceso de refracciones y multiplicaciones con que se diseminan a partir del momento en que son gestadas. Mies forma parte de la búsqueda de un arte autofundado, concentrado en sus propios materiales, emprendida por una considerable fracción de las vanguardias. En los años de la segunda posguerra, cuando, debilitados sus lazos de dependencia con Europa, parecía que algunos países latinoamericanos como Argentina y Brasil podían trazar un camino autónomo, tuvo lugar en ambas culturas uno de los movimientos artísticos de mayor consistencia, en torno al "concretismo". El "arte concreto" se proponía precisamente prescindir del ilusionismo y de cualquier otra subordinación a elementos externos a la propia



Fig. 15. Mendes da Rocha. Museo brasileño de escultura, São Paulo.

obra (desde la propia subjetividad del creador hasta los programas políticos o ideológicos). Liderados por Tomás Maldonado los "concretos" fueron especialmente productivos en Buenos Aires, una ciudad en la que hacia la segunda mitad de la década del cuarenta también se escuchaban las voces de Lucio Fontana y Jorge Oteiza. En São Paulo, la obra de Max Bill se expuso en 1951 en el MASP mientras que los "concretos" fueron albergados en 1956 por la Primera Exposición Nacional de Arte Concreto en el Museo de Arte Moderno.

De manera que en la región, y especialmente en São Paulo, sea por el antecedente del concretismo, sea por necesidad de diferenciación de la "escuela carioca", sea por la presión "industrialista" de la metrópolis, cuando en los sesenta y setenta la figura y las formas creadas por Mies se opacaban a nivel internacional, muchos trazos de su pensamiento, aunque de manera vaga, continuaron activos en esta búsqueda de autoreferencialidad de los materiales de la arquitectura y del arte. Por eso, aunque nombrado por primera vez en ámbito artístico en 1967, el "minimalismo" que la cultura arquitectónica reivindicará mucho más tarde tiene, primero en la obra madura de João Vilanova Artigas y luego en la figura de Paulo Mendes da Rocha, una expresión preliminar.

Es cierto que no es legítimo hacer una lectura "minimalista" de la obra de Mies. Y no porque como ha observado Ignasi de Solá Morales, a diferencia de los minimalistas "en él hay un proyecto ético que se realiza precisamente en la obra" (Solá Morales, 1994). Sino porque la idea minimalista de "antiforma", es decir, el rechazo de la "composición tal como se la concibe en la práctica, como relaciones de partes a partes"³, no coincide en absoluto con la construcción miesiana de la armonía. Es más, pese a que Solá Morales procure forzar una suerte de indiferencia de Mies hacia el contexto, la mera observación de los dibujos preliminares de las obras miesianas sirve para demostrar exactamente lo contrario.

De todos modos, es evidente que el "Mies" de Paulo Mendes ya no es el mismo que el de Oscar, Amancio o Lina, sino una figura reconsiderada a la luz de la tradición del concretismo paulista y de la posterior expansión internacional de las ideas minimalistas de las que el maestro alemán es uno de los referentes principales. Creo que ese Mies "minimalista" permite a Mendes afrontar varios problemas que son propios del lugar en que desarrolla su obra.

En primer lugar, el de una ética. Como lo insinúa el título de esta presentación, la interpretación de la consigna miesiana no es la misma en las condiciones de riqueza y dilapidación de recursos que caracterizan a los países noratlánticos que en medio de los mares de miseria que son comunes en el resto del mundo. Si en el primer caso la modificación "less is bore" suena ingenua, trasladada al segundo resulta cínica en la mejor de las interpretaciones. En ese "otro" mundo, donde para la mayoría de los seres humanos menos significa solamente más miseria, exigir ese mismo menos a las representaciones sólo puede y debe entenderse como un gesto quizás inútil pero no por eso prescindible de respeto, como un llamado a la necesidad de una administración austera de los recursos.

El segundo problema que Mendes enfrenta desde estas posiciones es el de la acelerada disolución metropolitana de los valores. Sus trabajos buscan explícitamente la belleza, la composición y la armonía y en este sentido son tan arcaicos como lo eran los desvelos de Mies. Pero manifestándose de este modo, en medio de una de las tres más gigantescas y vertiginosamente cambiantes formaciones humanas del planeta, ese arcaísmo es una estrategia de resistencia, y esa belleza está buscada para denunciar la inhumanidad y la brutalidad que la rodean. Resistencia y denuncia que, es necesario subrayarlo, no son un llamado a alguna reaccionaria pacificación arcádica, sino —también en línea miesiana— a una superación que parte de las propias condiciones metropolitanas.

Gracias y no en contra de la técnica, Mendes logra "reducir" sus obras a la matriz más simple: el pórtico. Como muy bien lo observó Sophia Telles, al igual que en la operación de despojamiento llevada a cabo por Gilberto en la música, ese rechazo de todo formalismo estructural se produce "a favor del gesto primario de la construcción —dos pilares y viga— casi más arcaico que histórico", presentando "a la construcción como un inmemorial gesto de dar forma, para usar una expresión del propio arquitecto" (Tellez, 1990). No siendo "históricas" sino "arcaicas", las obras de Mendes se disponen a afrontar en términos miesianos el problema de la duración, implícito en el postulado de un empleo austero de los recursos. Pero la repetición de esas formas simples no debe ser confundida con autoreferencialidad. En todo caso esas formas puestas en la masa metropolitana actúan a la manera que otro artista minimalista como Robert Morris

3. El término "anti-forma" fue acuñado por Robert Morris, mientras que Donald Judd fue probablemente quien más explícitamente formuló el rechazo a la composición. (Archer, 1997).

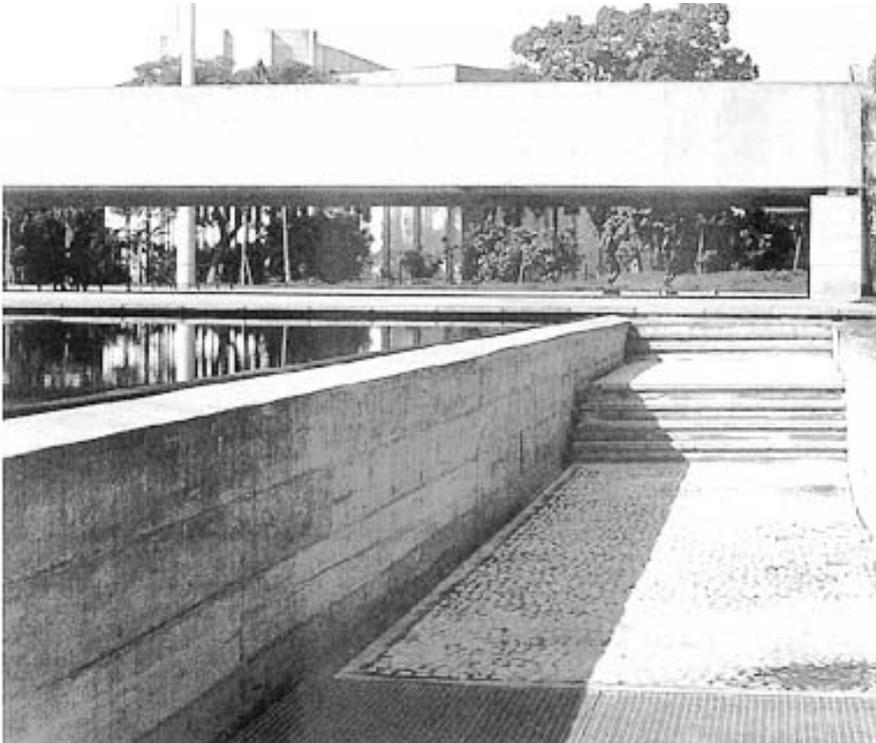


Fig. 16. Mendes da Rocha. Museo brasileño de escultura, São Paulo.

lo hacía en su "*Untitled*" de 1965, colocando cuatro cubos de vidrio en una sala. "Caminar alrededor y entre las partes separadas de esa escultura permite experimentar el espacio de la galería y el cuerpo propio y de los demás como fracturados en una realidad disyuntiva" (Archer, 1997). La obra establece de este modo una relación gestáltica con la realidad que la rodea, una relación que no se limita por cierto al registro visibilista.

Refiriéndose al Museo de Esculturas en São Paulo, Tellez lo expresa de este modo: "En el museo la gran viga 'sin función' responde a una ratio muy distante de la política del progreso y de la mera precepción de la forma. Tal vez porque si la ciencia, como la ingeniería, construye, el arte, como la arquitectura, hace ver" (Tellez, 1990).

Donde Mendes se separa de Mies es frente al problema de la caracterización. En este caso probablemente como resultado del propio debate estético. Es que si el lema de Frank Stella —"What you see is what you see"— puede parecer claramente expresado en sus trabajos y en los de otros artistas plásticos como Richard Serra, esa manifestación no se traslada de manera lineal a la Arquitectura. Es evidente que no es aplicable a la obra de Mies. Y esto es así porque además de cosa, materia, la arquitectura alberga funciones. Farnsworth es un prisma de perfiles metálicos y vidrio, pero su condición de Arquitectura se sustenta en que además es una casa. Por eso "What you see is what you see" remite en Arquitectura a la cuestión de la caracterización.

Las obras de Mendes se construyen a partir del sistema arcaico de los pilares y la viga, pero ese sistema básico es trabajado para permitir identificar "what you see" en cada caso singular, y generalmente ese trabajo se traduce en una mínima operación. Una iglesia, por ejemplo se constituye introduciendo líneas diagonales en las que se percibe un eco sutil de paradigmas "góticos". Una casa entre medianeras declara su escala doméstica mediante la comprimida altura de su planta baja libre. Una casa en el campo adopta una cubierta con tejas. El pabellón del Brasil en una exposición internacional alude a la "sensualidad" de su geografía. Un comercio en medio de la ciudad se muestra como un enorme cartel publicitario. Un museo se identifica con el modelo de podio enterrado y cobijo en superficie que desde la *Neue Nationalgalerie* se ha constituido en paradigma de programas de este tipo: el pórtico aquí asume una dimensión colosal que denota el carácter público del programa.

En el polo opuesto a los ejemplos que vimos en el primer grupo, lo interesante en el caso que acabamos de examinar es el modo en que, si se me permite la expresión, su autor "traiciona" a Mies. He acudido más arriba a algunas citas en las que se hablaba de la condición moral de la arquitectura miesiana. Tengo mis dudas al respecto. Y las sustento porque creo que su obra era más bien el producto de una lógica mediante la que procuraba ajustarse a las leyes de la disciplina arquitectónica y a las de un capitalismo al que identificaba con la producción masiva (y no necesariamente con el consumo). Carles Martí Arís ha dicho que "para que menos sea más, hay que partir de una cierta profusión, de una relativa abundancia. Sólo así es posible ejercer constantemente la renuncia: cada elemento que se descarta y anula, cada palabra de la que se prescinde, deja entonces su huella (...)", y en este sentido se pregunta "¿puede considerarse la pobreza como una elevada forma de minimalismo?" (Arís, Savi-Montaner, 1996). Por eso, mientras que a mi criterio este razonamiento es aplicable a las elecciones del Hannes Meyer de ABC o a las de Paulo Mendes, no sirve para Mies. El famoso revestimiento que oculta los perfiles del Pabellón de Barcelona es prueba de ello: es "menos" sólo en apariencia. "Beinahe nichts" no es una consigna de austeridad o despojamiento sino de equilibrio de lo que él entendía como máxima ratio del sistema. Como lo expresó en "G", se trataba de obtener "el efecto más grande con los medios más concisos".

Sostengo que Paulo Mendes es miesiano en su comprensión del problema de la duración, pero son demasiados los problemas irresueltos de su presente e intensa su sensibilidad, como para que pueda ignorarlos encerrándose en un compromiso excluyente entre disciplina y futuro. Por tener en cuenta las laceraciones de ese presente, su arquitectura acepta la marca de la caracterización y, a diferencia de Mies, es mínima en un sentido estrictamente moral.