

"Cuando comenzamos un proyecto no pensamos en la forma, pensamos en el modo correcto de utilizar los materiales; después aceptamos el resultado. Cuando trabajamos dejamos que las grandes ideas se queden en el aire. No queremos que bajen. A menudo nos sorprendemos a nosotros mismos con el resultado. Recopilo los hechos, todos los que puedo conseguir, los estudio y después actúo en consonancia".

Mies van der Rohe, 1955

Este libro recopila una serie de conversaciones mantenidas entre 1955 y 1964 con Mies van der Rohe, donde descubrimos cómo un Mies americano en plena etapa de madurez explica sus ideas básicas sobre arquitectura y repasa su trayectoria profesional hasta entonces. Las conversaciones vienen precedidas por un elocuente texto, "Arquitectura y tecnología" (1950), donde se formulan las líneas básicas de su arquitectura en la etapa americana, e Iñaki Ábalos contribuye con un epílogo a ofrecer una nueva lectura sobre el maestro alemán.



ISBN 978-84-252-2047-0



9 788425 220470

www.ggili.com

Conversaciones con Mies van der Rohe

Conversaciones con

Mies van der Rohe

GG

GG



Conversaciones con Mies van der Rohe

Conversaciones con Mies van der Rohe
Certezas americanas

Moisés Puente (ed.)

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

GG[®]

Títulos originales y procedencia de los textos:

"Architecture and technology", en *Arts and Architecture*, 10, 1950.

"Interview with Mies van der Rohe", en *Interbuild*, 6, 1959.

"Peter Blake: a conversation with Mies van der Rohe", en AA VV, *Four great makers of modern architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright. The verbatim record of a symposium held at the School of Architecture, Columbia University, March-May, 1961*, Da Capo Press, Nueva York, 1970.

"Conversations with Mies", en PETER, JOHN, *The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the Twentieth Century*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1994.

Diseño gráfico: Marián Bardal

Fotografía de la cubierta: © Werner Blaser

Versión castellana: Moisés Puente

1ª edición, 4ª tirada, 2013

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© del epílogo: Iñaki Ábalos

© Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2006

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2047-0

Depósito legal: B. 37.764-2010

Impresión: futurgrafic, Molins de Rei (Barcelona)

Índice

6	Arquitectura y tecnología. <i>Mies van der Rohe</i>
9	Conversación 1
27	Conversación 2
49	Conversación 3
87	Actualidad del Mies americano. <i>Iñaki Ábalos</i>
96	Créditos de las ilustraciones

Arquitectura y tecnología

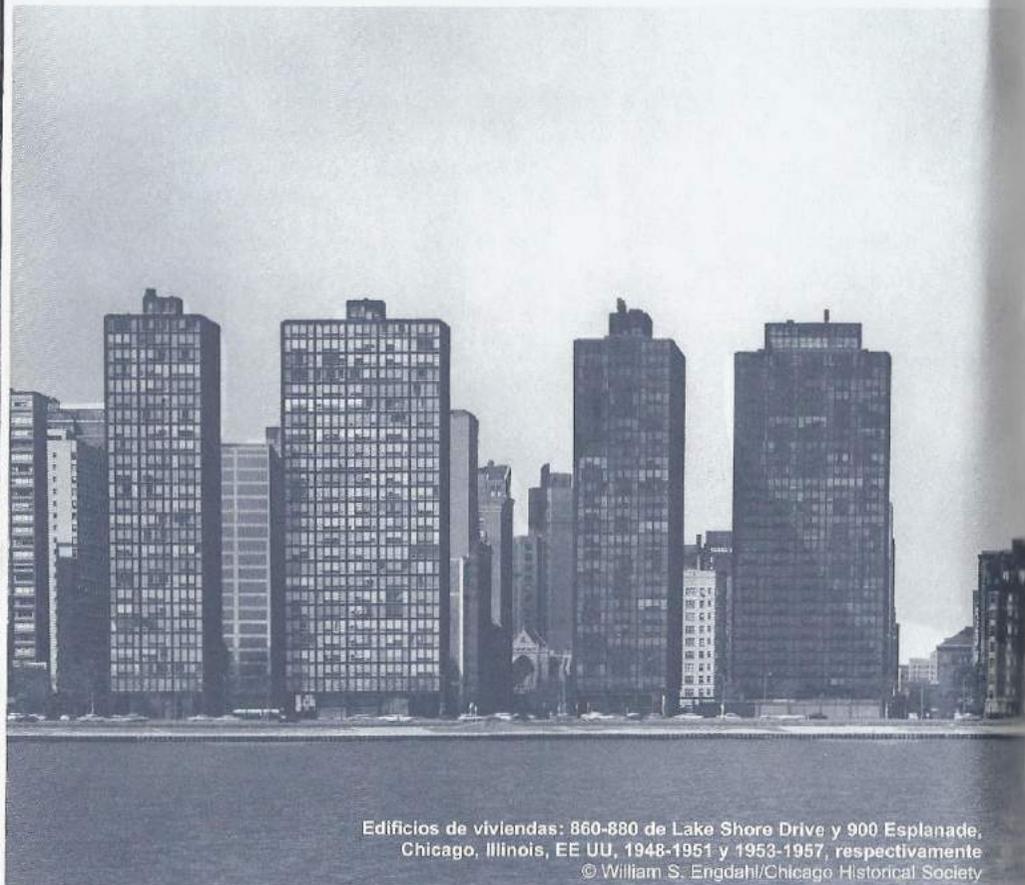
1950

La tecnología tiene sus raíces en el pasado.
 Domina el presente y tiende al futuro.
 Es un verdadero movimiento histórico;
 uno de los grandes movimientos que dan forma y
 representan su época.
 Sólo puede compararse con el descubrimiento clásico
 del hombre como persona,
 con la voluntad de poder de los romanos
 y con el movimiento religioso de la edad media.
 La tecnología es mucho más que un método;
 es un mundo en sí misma.
 Como método, es superior en casi todos los aspectos.
 Pero sólo allí donde se la deja sola,
 como en la construcción de maquinaria
 o en las gigantescas construcciones ingenieriles,
 la tecnología revela su verdadera naturaleza.
 Ahí se hace patente que no sólo es un medio útil,
 que es algo, algo en sí misma,
 algo que tiene un significado y una forma poderosa;
 tan poderosa, de hecho, que no es fácil ponerle nombre.
 ¿Es eso aún tecnología, o es arquitectura?
 Ésta puede que sea la razón por la que alguna gente
 está convencida de que la arquitectura quedará anticuada

y será reemplazada por la tecnología.
 Tal convicción no se fundamenta en ideas claras,
 sino todo lo contrario.
 Donde la tecnología alcanza su verdadero cumplimiento,
 va más allá de la arquitectura.
 Es cierto que la arquitectura depende de hechos,
 pero su verdadero campo de actividad se encuentra
 en el terreno de la trascendencia.
 Espero que entiendan que la arquitectura
 no tiene nada que ver con la invención de formas.
 No es un campo de juegos para niños, jóvenes o mayores.
 La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu.
 La arquitectura escribió la historia de las épocas
 y dio a éstas sus nombres.
 La arquitectura depende de su tiempo.
 Es la cristalización de su estructura interna,
 el lento despliegue de su forma.
 Ésta es la razón por la que la tecnología y la arquitectura
 están tan estrechamente relacionadas.
 Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas,
 que algún día una sea la expresión de la otra.
 Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre:
 una arquitectura como un símbolo verdadero de nuestro tiempo.

Conversación 1





Edificios de viviendas: 860-880 de Lake Shore Drive y 900 Esplanade,
Chicago, Illinois, EE UU, 1948-1951 y 1953-1957, respectivamente
© William S. Engdahl/Chicago Historical Society

¿Qué piensa de las técnicas de prefabricación?

No creo que construir casas empaquetadas sea algo ventajoso. Prefabricar totalmente una casa resulta una restricción innecesaria. El valor de la prefabricación reside en los módulos y es mucho mejor tener elementos prefabricados y concentrarse en su desarrollo; así, el arquitecto puede utilizarlos libremente. De otro modo, la arquitectura sería terriblemente aburrida.

En nuestro último edificio, en el 860-880 de Lake Shore Drive, teníamos más de 3.000 ventanas, pero sólo dos tipos distintos. En el 900 Esplanade diría que tenemos unas 10.000 ventanas, todas del mismo tipo; con esto tenemos suficiente prefabricación. Pero que no se me malinterprete: no creo que un proceso industrial sea como un tampón; todo tiene que armarse y lograr su propia expresión.

Pero, ¿no sería mejor tener un sistema normalizado de componentes que se ajusten a una dimensión estándar?

No, no creo que necesitemos renunciar a nuestra libertad actual. ¿Por qué cada arquitecto no debería diseñar su propio e zar, y creo que sería una tarea imposible. Hay quienes, por ejemplo, utilizan puertas de 2,13 m de altura con un espacio enfoscado sobre el dintel, mientras que a mí me gusta colocar las puertas de suelo a techo. Entonces, ¿se aceptará mi estándar o el del otro? Debería decir aquí que nunca utilizamos techos más bajos de 2,44 m; por lo general, los nuestros tienen 2,54 m de altura.

¿La idea del desarrollo mixto de su proyecto para Lafayette Park, tiene un significado particular como nuevo enfoque de sus proyectos?

Construimos los edificios bajos para personas a quienes les gusta vivir a ras de suelo. Pero hay otra gente que prefiere vivir en lo alto, así que en este caso construimos para ambas preferencias. La gente solía decir que los edificios altos eran más caros que los bajos, pero de este proyecto de Detroit ha surgido un dato interesante: las viviendas de los edificios altos son mucho más baratas que las viviendas a ras de suelo. Así que no me sorprendería si, en planes de desarrollo urbano de este tipo, al final se prescinde de las casas bajas.

¿Quiere decir que la gente debería vivir muy por encima del suelo?

Creo que deberían vivir como quieran. La mayoría de la gente nunca ha vivido en edificios altos, pero hay personas —y yo conozco muchas— que viven desde hace años en edificios altos y todavía les fascina vivir allá arriba. Si construyes en altura, debes tener suficiente espacio (como en el caso de Detroit). Habrá un parque de unas 21 hectáreas en medio de los edificios, con árboles, césped y sin calles. En este proyecto no hemos permitido que pasaran calles; todos los accesos se realizan desde calles perimetrales sin salida.

¿Le pidieron las autoridades que hiciera el planeamiento con estas características?

No, desde un principio lo proyectamos a nuestra manera y, una vez convencidos de que la idea era buena, no hicimos ninguna concesión.



Lafayette Park, Detroit, EE UU, 1955-1963

Lo hemos proyectado y creemos totalmente en él. Luchamos por él, e incluso dijimos que deberían aceptarlo tal y como estaba o, de lo contrario, no lo construiríamos en Detroit.

¿Podemos rejuvenecer en cualquier caso el centro de las viejas ciudades?

No, no siempre. Primero pueden aprovecharse todos los barrios bajos para nuevos desarrollos. En todas las ciudades del mundo existen grandes zonas de este tipo. También puede evitarse la propagación de estas estúpidas casas unifamiliares suburbanas. En Chicago hay miles de ellas por todas partes. En lugar de consumir terreno, las ciudades deberían haberse desarrollado en una combinación razonable de edificios altos y bajos. No digo que esto sea sólo trabajo de los arquitectos. Creo que los promotores también podrían contribuir a ello; al fin y al cabo, la mayoría de estas casas las construyen los promotores y los constructores; muy pocas están hechas por arquitectos.

¿Pero entienden una obra como la suya?

Si hablamos del proyecto de Detroit, creo que tendremos una gran influencia en desarrollos nuevos. Ya verá. En general, creo que tiene tanta influencia porque es razonable. Todo el mundo podría hacerlo. Para hacerlo bien no se necesita demasiada fantasía; sólo debería utilizarse el cerebro, algo que, al fin y al cabo, está al alcance de todos. El desarrollo objetivo es una cuestión de educación. Las cosas se van haciendo mejor y mejor a través del ejemplo. Si no lo hay, entonces la gente únicamente habla; hablan de cosas que no conocen, con lo que de ningún modo pueden juzgar la diferencia entre lo bueno y lo malo.

¿Siempre ha pensado así?

No, ha sido el resultado de un desarrollo lento. Al principio, todo era confuso y, más tarde, el modelo y las respuestas aparecieron gradualmente. Cuanto más buscaba un entendimiento más profundo de los problemas, más clara pasaba a ser mi obra. Este desarrollo venía de mi interior; no hubo influencias externas en este proceso.

¿Qué pasaría si tuviera una buena idea y no consiguiera construirla?

Puedo ponerle un ejemplo. En 1922, intenté por primera vez hacer aquellos rascacielos de vidrio. Los proyecté en papel y funcionaban bien. Más tarde, cuando empezamos con nuestro primer rascacielos en Chicago, tuvimos que construir con hormigón, pues acababa de finalizar la II Guerra Mundial y no se podía conseguir acero. Aunque intenté encontrar una solución en hormigón, proyecté simultáneamente el mismo edificio en acero. No sé si usted ha visto alguna vez este proyecto, pero a partir de entonces no volvimos nunca a pensar en hormigón; a partir de entonces construimos en acero.

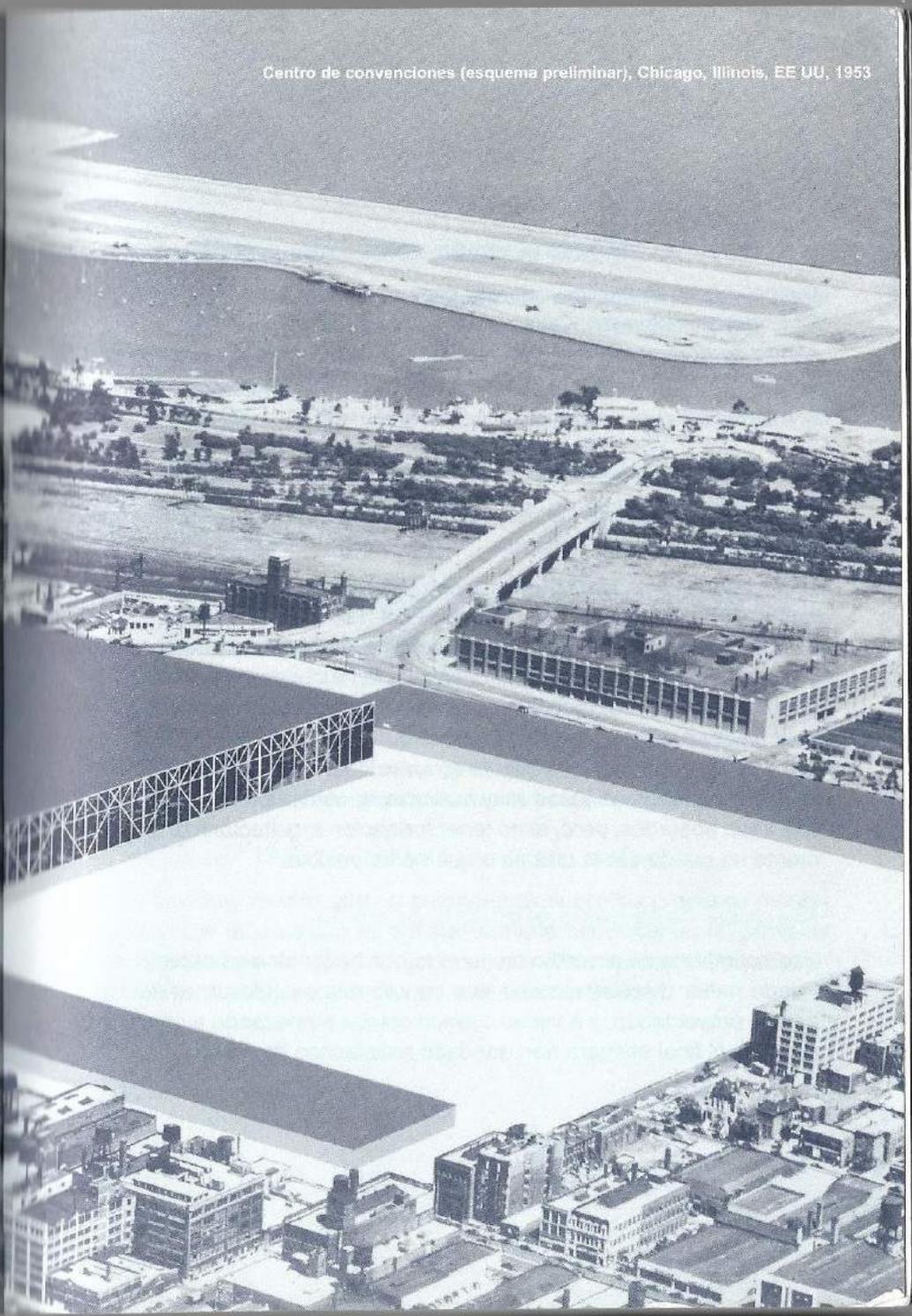
¿A menudo proyecta edificios sin un cliente porque cree que un solar necesita un edificio determinado?

Esto es interesante, pues la mayor parte de nuestros proyectos se desarrollaron mucho antes de que fuera factible llevarlos a cabo. Lo hago intencionadamente y lo he hecho así toda mi vida; lo hago cuando algo me interesa y simplemente espero que algún día el edificio se viva y guste.

¹ Se refiere a los edificios de viviendas en el 860-880 de Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, EE UU, 1948-1951.

² Edificios de viviendas en el 900 Esplanade, Chicago, Illinois, EE UU, 1953-1957.

Centro de convenciones (esquema preliminar), Chicago, Illinois, EE UU, 1953



¿Visualiza un proyecto cuando ve un solar vacío?

Bueno, no en todos los solares, pero sí en algunos. Pensemos en Chicago, por ejemplo. Quizá piense que debería de haber un gran centro de convenciones. Bien, entonces empezamos a proyectar y a poner a prueba la idea. A menudo no lo hacemos con otro afán que experimentar.

¿Intenta convencer a gente para que se construya?

A veces ocurre que ven el proyecto en alguna parte y vienen a visitarnos para pedir que lo hagamos.

¿Qué diría de la relación entre cliente y arquitecto?

Nunca hables de arquitectura a un cliente. Háblale de sus hijos; es una buena política. La mayoría de las veces el cliente no entenderá lo que tienes que decir sobre arquitectura. Un arquitecto con recursos debería ser capaz de decir al cliente lo que éste quiere que le diga. En la mayoría de los casos, el cliente no sabe lo que quiere. Cierto es que puede tener algunas ideas muy curiosas, y con esto no quiero decir que sean absurdas, pero, al no tener formación arquitectónica, simplemente no puede saber qué es o qué no es posible.

Así quizá no le guste el edificio acabado...

Eso no importa en absoluto, aunque nunca he tenido esa experiencia. Puedo haber discutido mucho con los clientes cuando un edificio se estaba proyectando, y a veces cuando estaba empezando a construirse, pero al final siempre han quedado satisfechos de cómo lo hice.

¿Presenta proyectos alternativos al cliente?

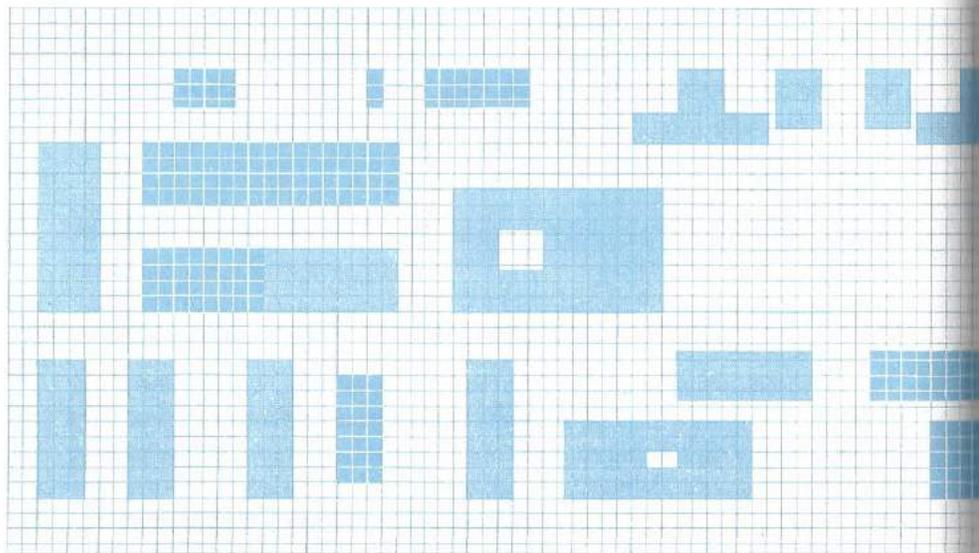
No, siempre sólo uno, y el mejor que podemos ofrecer; esto es, aquel en el que puedes luchar por lo que crees. El cliente no tiene que escoger. ¿Cómo podría hacerlo? Él no tiene capacidad para escoger. No, es mucho mejor tener una única idea. Si es clara, entonces puedes luchar por ella. Así es como puedes conseguir que las cosas se hagan.

¿Tiene algún año una relevancia concreta en el desarrollo del mundo moderno?

Diría que 1926 fue el año más significativo. Mirando atrás, parece que no fuera un año en el sentido temporal. Fue un año de gran entendimiento o de toma de conciencia. Creo que, en algunas épocas de la historia del hombre, la comprensión de ciertas situaciones madura. Dicho de otro modo, parece que una situación concreta se entiende y tiene su momento propicio en un momento determinado. Ésta es la razón por la que grandes personajes, que puede que no se conozcan entre sí, pueden hablar simultáneamente sobre las mismas cosas.

¿Podría ser 1959 un período propicio similar?

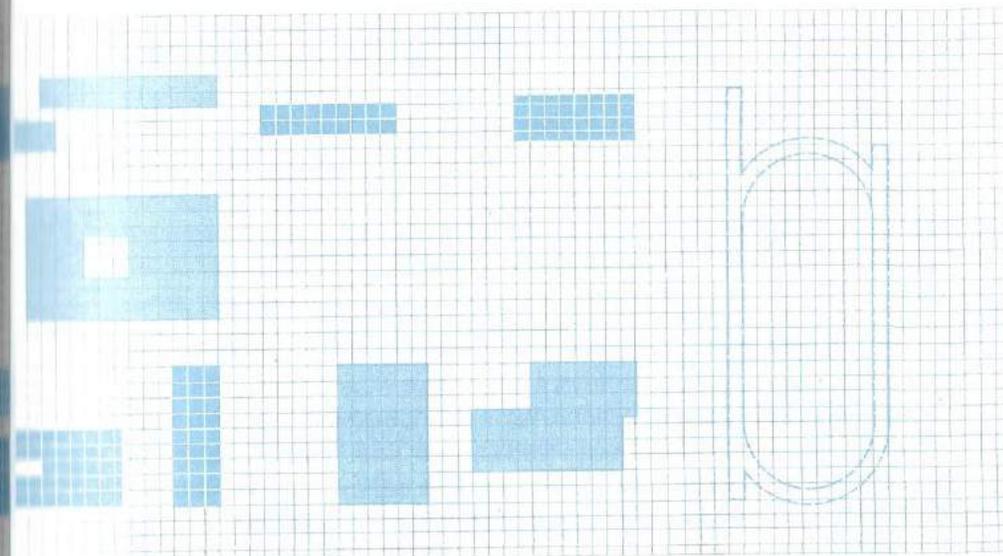
Creo que hay mucho que no entendemos sobre los procesos mentales pero, si la situación es suficientemente convincente, la gente se sensibilizará y entonces trabajarán en ello. Creo que es así como ocurre, pero no estoy seguro de que esté ocurriendo hoy.



¿Puede forzarse esta conciencia?

No lo creo. Creo que reside en la naturaleza de las cosas. Lleva tiempo. A mí me llevó mucho tiempo entender la relación entre las ideas y los hechos objetivos, pero cuando entendí claramente dicha relación, ya no me enredé más con otras ideas disparatadas. Ésta es una de las razones principales por las que hago mis proyectos lo más sencillos posible. Siempre he trabajado con relaciones ordenadas. Cojamos,

Campus del Illinois Institute of Technology (IIT), Chicago, Illinois, EE UU, 1939-1940



por ejemplo, los edificios del campus del Illinois Institute of Technology (IIT), donde dibujamos una malla de $7,3 \times 7,3$ m por todo el campus con el fin de poder colocar pilares en todas las intersecciones. De este modo, es posible conectar cada edificio en cualquier punto y seguir conservando todavía el sistema original.

¿Fue largo el proceso de toma de conciencia por su parte?

Al principio se trataba más de un impulso instintivo. Más tarde se convirtió en una conciencia creciente, pero, de nuevo, todo salió de mí mismo. Siempre. En mi entrevista para la BBC hablé de los otros tres europeos que, a pesar de que no los conozco, en 1926 pensaban lo mismo que yo. Sus preocupaciones eran aclarar sus ideas y escribir libros sobre el tema. De la misma manera, yo tenía que construir y estaba muy contento con los resultados.

¿Pueden los arquitectos trabajar juntos en proyectos importantes?

No creo mucho en este tipo de trabajo forzado en equipo. El trabajo en equipo en nuestro campo se lleva a cabo entre el arquitecto y los ingenieros mecánicos y de estructuras. Ahí es donde se desarrolla el trabajo en equipo. No sirve para nada trabajar con otros arquitectos. ¿Qué pueden hacer? ¿Quién hace qué? Creo que sería mejor disponer de cinco proyectos distintos y escoger. Al fin y al cabo, ¿por qué debería discutir mis ideas con cualquier otro? De todos modos, las cosas más importantes no pueden discutirse. Preferiría no trabajar con otra gente. Trabajo con despachos de arquitectos de mayor envergadura de diferentes maneras, pero no discuto mis ideas con ellos. Nunca lo haría.

En una entrevista en 1959 con Graeme Shankland para la BBC, Mies van der Rohe cita a Max Scheler, Rudolf Schwarz y Alfred North Whitehead. Al referirse al año 1926 comenta su interés por dichos autores y sus obras: "Max Scheler [escribió] su libro sobre las formas del conocimiento y de la sociedad [...]. Rudolph Schwarz escribió en este año su libro sobre la tecnología [...], y también este mismo año Whitehead comenzó con las charlas que más tarde publicaría". Los tres libros a los que se refiere son: SCHELER, MAX, *Die Wissenformen und die Gesellschaft*, Der neue-Geist Verlag, Leipzig, 1926; SCHWARZ, RUDOLF, *Wegweisung der Technik*, Müller & Klepenheuer, Potsdam, 1926; (recogido también en: *Wegweisung der Technik und andere Schriften zum neuen Bauen*, 1926-1961, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden, 1979) y WHITEHEAD, ALFRED NORTH, *Science and the modern world*, The University Press, Cambridge, 1926.

Lo mismo sirve para el ingeniero de estructuras: le decimos lo que queremos y él nos dice si es posible. Con muy pocas excepciones, como el caso de Pier Luigi Nervi, los ingenieros de estructuras no saben lo que hacen en materia de proyecto.

¿Puede un hombre tener una idea clara de lo que está bien o está mal, o es un engrandecimiento?

Soy partidario del hombre solo. Cuando una idea es buena —y clara—, entonces debería proceder de un único hombre. Si la idea se demuestra de un modo objetivo, todo el mundo debería ser capaz de entenderla; pero, por supuesto, muy poca gente lo hace.

¿Creo que hemos entrado en una nueva era de pensamiento?

Creo que no hay mayor diferencia entre la llegada de la fusión nuclear y la llegada del aeroplano; la gente no cambia en esencia. Fácilmente podemos dejarnos influir demasiado por lo que leemos en los periódicos. Creo que la llamada "era espacial" es simplemente un problema tecnológico del universo.

¿La existencia de la fusión nuclear no tiene ninguna relevancia para la humanidad?

No, no lo creo. No tiene relevancia sobre el desarrollo espiritual, pero sí la tiene, y mucho, sobre los hechos actuales de la vida, como, por ejemplo, el hecho de que quizás, en un corto período de tiempo, esta energía atómica será mucho más barata y de gran utilidad para todo el mundo. Así lo espero.

En la fusión del átomo, ¿no estaríamos cerca de comprender la fuerza vital?

Creo que los problemas entre las ideas y los hechos objetivos son siempre los mismos. Cualesquiera que sean los hechos objetivos, los problemas nunca cambiarán. Hay una relación verdadera entre estas cosas, y su comprensión constituye un reto para los seres humanos. Ser consciente de ello es una cuestión de profunda perspicacia y educación.

Entonces, ¿deberían experimentarse muchas cosas en la vida?

Sin duda. Estas invenciones y descubrimientos industriales y científicos pertenecen a los hechos objetivos, pero no tienen nada que ver con la relación entre las ideas y estos hechos. Debemos entender las ideas si queremos entender la vida.

¿Son necesarias las ideas para cambiar los hechos?

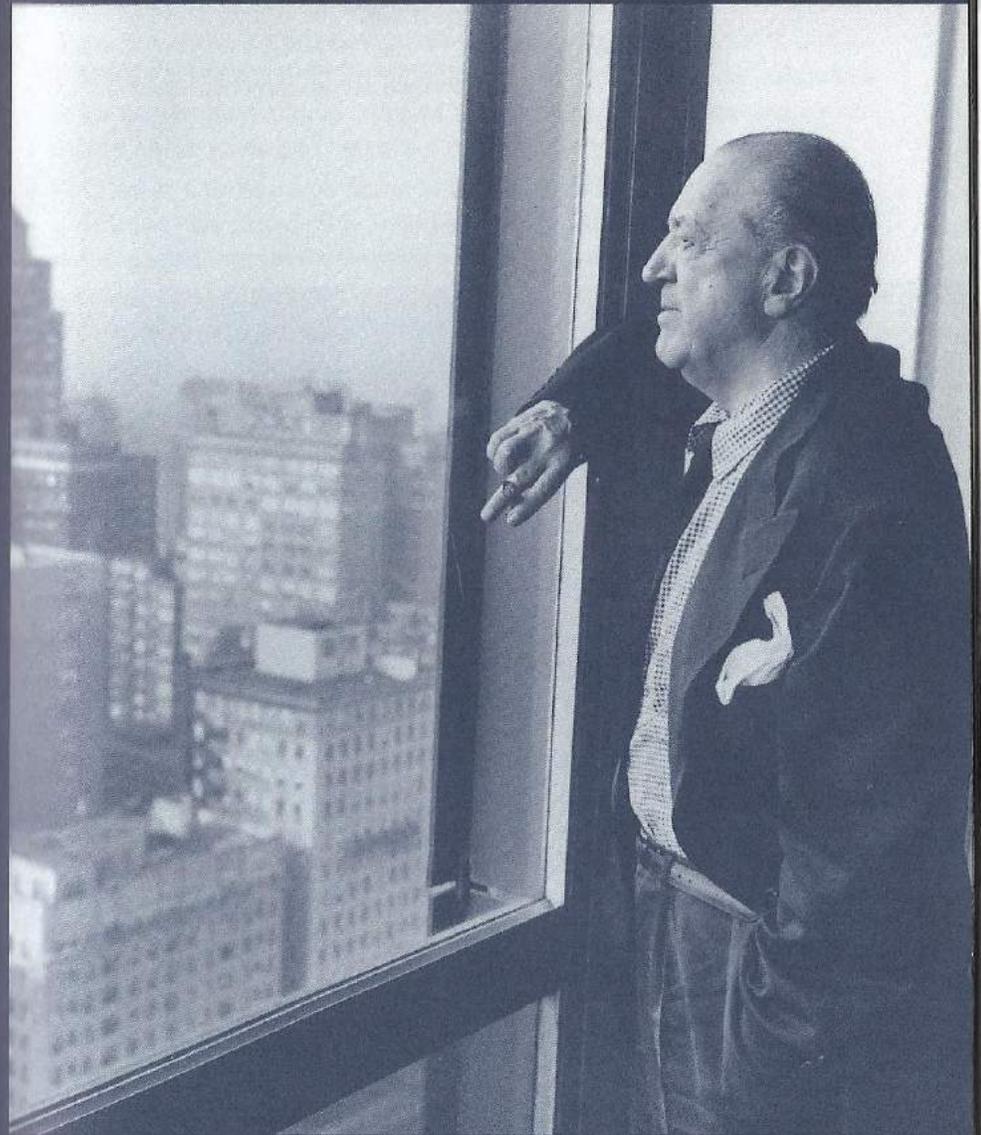
No, los hechos vienen dados para su uso. Los hemos tenido durante cientos de años. Cuando en los siglos XVI y XVII los primeros científicos modernos llevaban a cabo sus experimentos, no tenían ni idea de lo que surgiría a partir de sus ideas. No tenían influencia alguna sobre el uso que el hombre haría de ellas. Ahora tenemos la ciencia, la tecnología y la industrialización, y todas son aceptadas como parte de la existencia activa. La cuestión es qué hacer con ellas. Éste es el factor humano del problema.

¿Debemos hacer frente a lo que hemos creado?

Tenemos que saber que no podemos cambiar la vida. La vida cambiará, pero no seremos nosotros quienes la cambiemos. Nosotros sólo podemos guiar las cosas que pueden provocar un cambio físico. Por ejemplo, criticaría a un científico nuclear que descubriera un fenómeno natural pero que no fuera consciente de las consecuencias de su descubrimiento. Sí, lo criticaría por ello. Sería mucho mejor que fuera capaz de verlo, pero quizá no pueda. Después de todo, él tiene que ver con los hechos y no con las ideas. Esto es aplicable a todos los hombres, no sólo a unos pocos: utilizar todas estas cosas en aquello que sea mejor para todos nosotros. Creo que esto es lo que deberíamos hacer con nuestras vidas.

Londres, 1959

Conversación 2



¿Qué papel tiene la estructura en la arquitectura?

Toda mi vida he estado pensando sobre arquitectura, siempre: qué es y cómo podría hacerse en nuestro tiempo. Creo que una estructura clara es de gran ayuda para la arquitectura. Ahora soy viejo y no puedo hacer nada que no esté concebido de una manera clara.

Para mí la estructura es como la lógica; es la mejor manera de hacer y expresar las cosas. Soy muy escéptico respecto a las expresiones emocionales; no me fío de ellas y no creo que duren mucho.

¿Cree que, más que a través de la teoría, ha llegado a su arquitectura a través de la construcción y de saber cómo se construyen las cosas?

Creo que ambas cosas van unidas. Pensaba sobre arquitectura y después, construyendo, la ponía a prueba para verificarla. A menudo la experiencia mostró que mis ideas no iban por buen camino, pero muchas otras veces demostró que eran correctas.

¿Qué ha aprendido en Europa de las cosas antiguas? Al describir su obra, mucha gente se refiere a Karl Friedrich Schinkel, e incluso al renacimiento.

Cuando de joven llegué a Berlín y miraba alrededor, me interesaba Schinkel porque era el arquitecto más importante de la ciudad. Había otros cuantos más, pero Schinkel era el más importante. Sus edificios constituían un excelente ejemplo de clasicismo; el mejor que conozco y, sin duda, me fui interesando por él. Lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia. Algo que pudo haberle pasado a cualquiera. Creo que Schinkel tenía unos edificios maravillosos, unas proporciones excelentes y unos buenos detalles.

¹ Mies van der Rohe se trasladó a Berlín en 1905 para trabajar en el despacho de Bruno Paul.

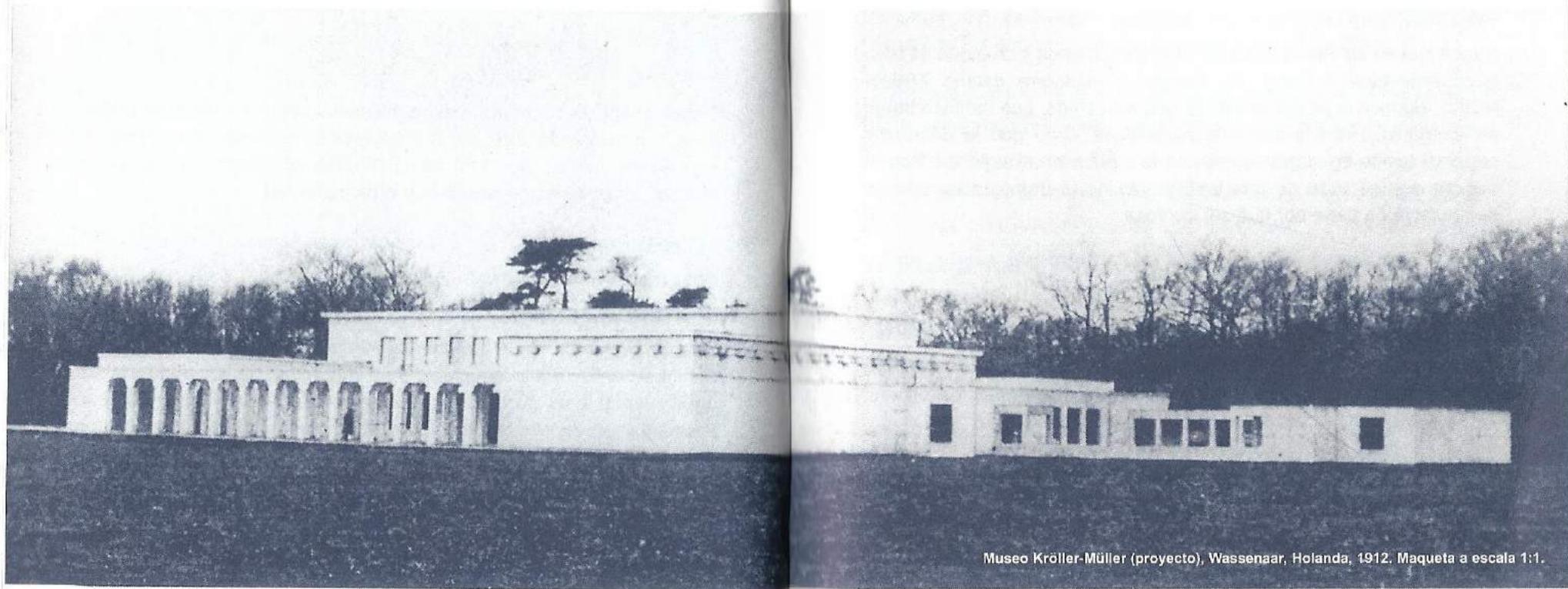
¿Qué me dice sobre cómo colocaba Schinkel sus edificios sobre pedestales?

Creo que es una buena manera de hacerlo, a pesar de ser una manera clásica de hacerlo.

En sus primeras obras hubo un cambio tremendamente repentino. Mientras que hasta comienzos de la I Guerra Mundial había trabajado en la tradición clásica, en 1919

parece haber roto completamente con todo lo que había hecho anteriormente.

Creo que el cambio comenzó mucho antes, cuando estuve en Holanda trabajando en el proyecto del Museo Kröller-Müller. En Holanda vi y estudié con detenimiento la obra de Hendrik Petrus Berlage. Leí sus libros y su trabajo acerca de que la arquitectura debería ser construcción, construcción clara. Puede que su arquitectura de ladrillo parezca medieval, pero siempre era clara.



Museo Kröller-Müller (proyecto), Wassenaar, Holanda, 1912. Maqueta a escala 1:1.

Quienes hoy se refieren a su obra como clásica en espíritu, también dicen que la tradición de la arquitectura norteamericana, al menos en el último siglo, ha sido romántica y anticlásica; orgánica en el caso de Frank Lloyd Wright y bastante romántica en el de Henry H. Richardson. ¿Cree que su arquitectura está de algún modo en conflicto con las intenciones básicas de la arquitectura norteamericana, es decir, es algo estacionario, contrario a lo móvil, que parece ser el tema americano?

Nunca pienso en mi arquitectura en estos términos y creo que es bastante arriesgado hacerlo. En Europa e Inglaterra estaba William Morris, algunos representantes del *arts and crafts*, que también había en Alemania. Éramos bastante románticos. Creo que la diferencia principal reside en la gran confusión que hubo en el siglo XIX. Podría decirse que se trata de una fase propia de la democracia, pero la democracia no tiene por qué ser confusa.

Si compara el Pabellón de Barcelona con el primer edificio del Illinois Institute of Technology (IIT),² el primero tenía un empuje muy fuerte, casi era un edificio en movimiento; al menos así lo parece en las fotografías. Los edificios del IIT son muy estables, muy claros. Son objetos inmóviles, completamente encerrados en sí mismos. ¿No cree que ha habido un cambio considerable entre ambos edificios?

² El primer edificio que Mies van der Rohe construyó en América fue el Edificio de Investigación de Minerales y Metales en el campus del IIT, Chicago, 1942-1943.

No. Si recuerda, hice un proyecto para el campus (que no se construyó), donde suprimía la mayoría de las calles, de manera que podía colocar libremente los edificios. El presidente del IIT, Henry Heald, me dijo que, de momento, no se podía hacer. No me permitirían suprimir las calles hasta mucho más tarde. De este modo me enfrenté con el pasado; tuve que desarrollar un planeamiento según el modelo habitual de manzanas, y lo hice. No se podía hacer más. Y todavía hay otra cuestión: hacer cosas en movimiento, ¿no es un impedimento para la arquitectura moderna y la construcción? Teníamos que construir edificios universitarios y muchas veces no sabíamos para qué se utilizarían, así que tuvimos que encontrar un sistema que hiciera posible utilizar los edificios como aulas, talleres o laboratorios.

Una de las cosas que a veces se sugiere sobre su idea de un espacio universal —un edificio que podría utilizarse hoy para una cosa y dentro de diez o veinte años para algo totalmente diferente—, es que la economía norteamericana depende de la rápida obsolescencia de los edificios, de manera que la gente pueda mantenerse en activo. ¿Cree que la idea de un tipo universal de arquitectura constituye una amenaza para la idea de una especie de obsolescencia acelerada?

Primero, déjeme decir que creo que la idea de la rápida obsolescencia es muy extraña. Ni siquiera creo que sea una buena idea. Creo que la obsolescencia es una especie de pretexto; no creo que sea un hecho real. Hay cosas que no tienen que durar toda la vida, como este traje que llevo, por ejemplo. Antaño teníamos un traje para cuando nos casábamos y lo conservábamos siempre en buen estado. Aparte de

eso, sólo teníamos ropa de trabajo. Ya no es necesario que un traje dure toda la vida. Hay cosas que pueden reemplazarse y forzosamente se reemplazarán, pero me pregunto si se reemplazarán los edificios... No, creo que deberíamos mostrarnos razonables. No hace falta construir para que dure milenios, como las pirámides, aunque un edificio debería vivir tanto como fuera posible. No hay razón alguna para hacerlo simplemente provisional. En ese caso, ¿se debería plantar una tienda!

Cada vez estoy más y más convencido de que la arquitectura tiene cierta relación con la civilización. Si se afirmara lo contrario, no serviría de nada hablar de ella. Personalmente creo que sí la tiene, y creo que ésta es nuestra tarea principal: construir una arquitectura que exprese la civilización en que nos encontramos. Ésta es la única vía que veo para vencer el caos.

Nuestra civilización depende en gran medida de la ciencia y de la tecnología; esto es un hecho. Todo el mundo debería darse cuenta. La cuestión es hasta dónde podemos expresarlo. Nosotros, los arquitectos, nos encontramos en esta peculiar situación: deberíamos expresar el tiempo y, además, construir en él. Pero, al final, realmente creo que la arquitectura sólo puede ser la expresión de su civilización.

¿Cuál diría que es el principal problema de la arquitectura en América? ¿Que puede hacer la arquitectura para cambiar el panorama americano actual, y como deberían afrontarlo los arquitectos?

Creo que, en realidad, ésta es la cuestión más importante. Si alguien no está de acuerdo conmigo en que existe una relación, en que la arquitectura sólo es posible con relación a la civilización, entonces no

sirve de nada hablar de ella. Pero si lo aceptamos, entonces podremos preguntarnos: ¿qué tipo de relación existe? Y, ¿cómo es nuestra civilización? Todo el mundo habla sobre ella, pero es difícil de definir. La civilización es un proceso en parte del pasado y del presente, y parcialmente abierto al futuro, de modo que en este proceso en movimiento es realmente difícil encontrar lo característico de la civilización. No es suficiente con que alguien tenga algunas ideas, no es suficiente decir que tal cosa es arquitectura, o simplemente decir: "Esto es lo que me gusta hacer". Ya pasamos por eso cuando yo era joven, cuando escuchaba a aquellos grandes personajes de alrededor del cambio de siglo. Teníamos talento, teníamos todo lo que cabía pedir para trabajar en arquitectura, pero, en mi opinión, éramos simplemente subjetivos, como hoy lo es la mayoría de la gente. Y creo que sólo podemos avanzar si encontramos terreno donde pisar. En mi opinión, la arquitectura no es un asunto subjetivo. La tendencia debería ser la dirección objetiva.

Para muchos grandes artistas (incluidos algunos arquitectos), la reacción natural ante nuestro tiempo es rebelarse y diferenciarse. ¿Creen que se justifica que un arquitecto reaccione ante su tiempo diferenciándose de él?

No, creo que no. Creo que no puede, de modo que es imposible intentarlo. Pero tampoco creo que todo tenga que ser igual. Debe haber, y estoy seguro de que hay, ciertos principios fundamentales que vienen dados. En menor medida, somos artesanos. Construimos esas máquinas, las usamos. Cada vez más edificios pasan a ser productos de la máquina.

En los últimos años, Le Corbusier se ha movido en la dirección contraria, construyendo edificios más rudimentarios. Ya casi no hay detalles en sus edificios. Están contruidos de un modo deliberadamente rudimentario. ¿Cree que ésta es hoy la dirección equivocada?

No diría que es la dirección equivocada. Cuando construyó sus edificios de posguerra, Le Corbusier tuvo que trabajar con artesanos rudimentarios y creo que ésta es una de las razones por las que pudo hacerlos rudimentarios. Esto ocurría en Francia, a las afueras de Marsella.³ ¿Qué pensaría de un edificio tan basto en Park Avenue, en Nueva York, donde la gente que entra y sale del edificio va elegantemente vestida?

Si construyera en la India, como lo está haciendo hoy Le Corbusier, ¿cómo cree que construiría?

Tan simple como fuera posible. Si no pudiera utilizar medios tecnológicos avanzados, entonces tendría que hacer como antiguamente: trabajar con las manos.

Si vamos a tener estas instalaciones tan complejas en los edificios, ¿no tendría cierto sentido exagerar las instalaciones de un edificio?

Creo que los elementos estructurales son esenciales y no creo que las tuberías lo sean. La estructura puede integrarse en la arquitectura, pero no creo que pueda hacerse lo mismo con las tuberías. Podemos introducir tuberías dentro de nuestros edificios, a donde pertenecen.

³ Le Corbusier, Unité d'habitation, Marsella, 1946-1952.

En algunos de sus edificios, Le Corbusier ha exagerado las partes mecánicas, de modo que quizás haya también maneras para elevar las tuberías a la arquitectura.

Es posible y creo que Le Corbusier lo ha hecho bien, pero no todo el mundo puede hacerlo, y tampoco creo que todo el mundo deba hacerlo.

Cuando habla de estructura, creo que casi siempre se refiere a estructuras rectangulares porque son las más razonables, prácticas y económicas. Pero ahora que es posible tener estructuras muy fluidas, ¿qué cree que puede ocurrirle a la arquitectura si esas estructuras muy fluidas sustituyen al rectángulo simple?

No creo que se las vaya a sustituir. Creo que las estructuras fluidas, como las cáscaras, tienen un uso muy limitado. En realidad, se trata de estructuras abiertas. Si construyes un edificio de una planta, puedes hacer más o menos lo que quieras; quizá lo puedas hacer hasta cierto nivel, en un edificio de dos, incluso de tres plantas. Pero después se acaba. ¿Cómo pueden utilizarse en un edificio alto? Necesitamos espacio para la mayoría de cosas que hacemos: espacio para vivir, para trabajar. Si no hay motivo, ¿por qué hacer espacios fluidos? Un espacio rectangular es un buen espacio, quizá mucho mejor que uno fluido. Si tiene alguna función concreta o algo fluido en el interior, entonces creo que es una buena idea hacerlo curvo, pero no es buena idea hacer una forma orgánica en un espacio de oficinas únicamente por razones estéticas. Puede hacerse en un teatro, en un edificio aislado o en un solar donde te puedes mover libremente, pero la mayoría de nuestros edificios están bastante pautados por la ciudad.



860-880 de Lake Shore Drive en construcción, Chicago, Illinois, EE UU, 1950-1951
© Hedrich-Blessing/Chicago Historical Society

Quienes se interesan mucho por estas estructuras fluidas piensan que si usted construyera una ciudad entera sería bastante aburrida, que los edificios se parecerían mucho entre sí y que quizá se necesite alguna que otra variación.

Mire las ciudades medievales; son un buen ejemplo. Todas las casas son realmente iguales, todas sus plantas son iguales. Quienes podían permitírselo, disponían de un buen vestíbulo de entrada, compraban y colocaban un buen picaporte en la puerta; quienes podían permitirse una ventana-mirador, lo hacían. Pero las plantas son iguales y ¡qué rica es la ciudad medieval!

Los edificios urbanos de Frank Lloyd Wright, al menos los de las últimas décadas, parecían ser muy hostiles con respecto a la ciudad.

Sí, cierto. No comparto su postura. Creo que tiene que aceptarse la realidad. No creo que nadie pueda cambiarla con una fórmula teórica. He visto demasiado a menudo cómo se intentaba y saltaba en pedazos. Aceptaría la realidad y, después, haría algo con ella: éste es el problema. A menudo la gente piensa que tengo una fórmula para cuando hablo de la estructura. Creen que hablo de una viga de acero y no es así. No tiene nada que ver. Se puede construir con hormigón, pero si tuviera que hacerlo, no lo haría como Wright. No veo razón para ello porque creo que esas cosas de Wright no pertenecen a nuestro tiempo.

¿Cree que en una democracia de libre empresa, donde todo el mundo es libre de hacer lo que quiera dentro de muy pocos límites, es posible crear orden arquitectónico?

Sí, creo que sería un orden en libertad.

Pero ¿cree que para que funcione quizá requiera de disciplina por parte de los arquitectos? ¿O cómo lo diría usted?

Creo que, sin duda, requiere disciplina por parte de los arquitectos, incluso creo que Wright necesitaba mucha disciplina en su trabajo.

Me parece que en algunos de sus primeros edificios, como en el Pabellón de Barcelona, hay indicios de los principios de Wright. ¿Hasta qué punto le ha impresionado Wright y le ha influido en su obra?

Escribí sobre Wright y la influencia que tuvo en nosotros en Europa para el libro de Philip Johnson.⁴ Sin duda, la casa Robie y el edificio de oficinas de Buffalo⁵ me impresionaron mucho. ¿A quién no? No cabe duda de que fue un gran genio. Es muy difícil seguir su rumbo. Sientes que su arquitectura se fundamenta en la fantasía. Tienes que tener fantasía para poder ir en esta dirección y, si tienes fantasía, no sigues su camino, ¡tomas el tuyo personal! Wright tuvo una gran

⁴ El texto "Frank Lloyd Wright" se escribió para el catálogo, que nunca llegó a publicarse, de la exposición de Wright en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) en 1940 y se incluyó en la monografía que Philip Johnson hizo sobre la obra de Mies: *Mies van der Rohe*, MoMA, Nueva York, 1947, págs. 195-196 (versión castellana: *Mies van der Rohe*, Victor Leru, Buenos Aires, 1960; publicado bajo el título "En homenaje a Frank Lloyd Wright", en NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, págs. 484-485). En este artículo Mies comentaba: "En ese momento tan crítico para nosotros [1910], llegó a Berlín la exposición de la obra de Frank Lloyd Wright [...]. El encuentro estaba destinado a tener un significado en la evolución europea".

⁵ Frank Lloyd Wright, casa Robie, Chicago, Illinois, EE UU, 1908; edificio de oficinas para Larkin Co., Buffalo, Nueva York, EE UU, 1904 (demolido en 1950).

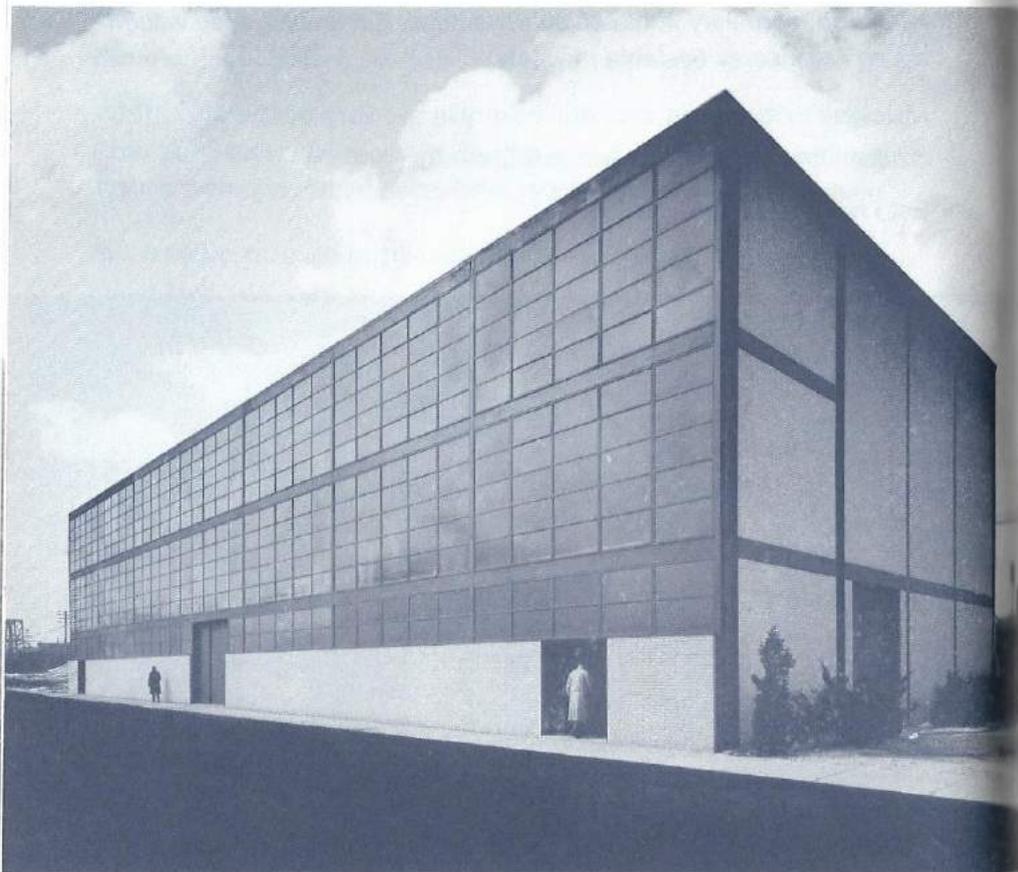
influencia, pero muy tardía en su trayectoria. Sin embargo, su influencia en América es bastante modesta.

Muchos críticos de arte afirman que su obra está muy influenciada por De Stijl, por Theo van Doesburg.

Esto no tiene ningún sentido.



Mies van der Rohe visitando a Frank Lloyd Wright en Taliesin, 1937
© Hedrich-Blessing/Chicago Historical Society



Edificio de Investigación de Minerales y Metales, Illinois Institute of Technology (IIT), Chicago, Illinois, EE UU, 1943.

© Hedrich-Blessing/Chicago Historical Society

¿Por qué no explica el porque?

Van Doesburg vio esos dibujos del edificio de oficinas. Se los expliqué y le dije: "Esto es arquitectura de piel y huesos". A partir de entonces él me llamaba "arquitecto anatómico". Me gustaba Van Doesburg, pero no como alguien que supiera mucho de arquitectura. Proyectó casas o edificios junto a Cor van Eesteren, el urbanista, pero a él sobre todo le interesaba su tipo particular de arte; como a Piet Mondrian. ¡En una ocasión, en Düsseldorf, propuso la consigna de que todo debía ser cuadrado! Pero no hay influencia. Esos mismos críticos que citas afirman que Mondrian me influyó en el primer edificio para el campus del IIT, el Edificio de Investigación de Minerales y Metales, que tiene una pared que decían que parecía de Mondrian. Pero recuerdo muy bien cómo resultó aquella pared. Para este edificio, todo procedía de donaciones. En el solar teníamos 19,5 m desde las vías de tren hasta la acera. Alguien donó una grúa-puente de 12,2 m de anchura, de manera que necesitábamos 12,8 m de eje a eje de pilar. El resto eran laboratorios. Todo estaba allí; necesitábamos refuerzos de acero en la pared de ladrillo por cuestiones de normativa. Sólo se puede hacer una pared de ese tamaño si tiene 20 cm de grosor; si no, hay que reforzarla, y así lo hicimos. Después, cuando todo estaba acabado, los ingenieros del edificio vinieron y dijeron: "Aquí necesitamos una puerta", así que coloqué una puerta y ¡el resultado fue Mondrian!

¿Qué me dice de los constructivistas rusos? ¿Le interesa su obra?

No, nunca me han interesado las ideas formalistas. Incluso era totalmente contrario a Kazimir Malévich, que era muy constructivista. Me interesaba la construcción, no el juego formal.

Una de las cosas interesantes sobre usted, al menos para quienes lo conocemos hoy, es que, en muchos aspectos, usted parece bastante conservador —su porte, su obra, sus preferencias, etc.— y, en cambio, a principios de la década de 1920, justo después de la I Guerra Mundial, usted debió haber sido un radical acérrimo. Estuvo implicado en movimientos radicales de entonces. ¿Cómo explica el cambio?

No creo que haya habido un cambio; creo que ha habido un desarrollo natural. A principios de la década de 1920 trataba de entender la arquitectura y de encontrar soluciones positivas, y todavía hoy lo hago. No construyo sistemas sociológicos, pero me interesa mucho el tema de la civilización: qué es, qué está ocurriendo. No se trata del sistema o de la obra de un único hombre, sino que es obra de muchos. La civilización nos viene dada desde el pasado y todo lo que podemos hacer es guiarla. No creo que podamos cambiarla en esencia. Podemos hacer algo con ella, sea bueno o malo.

El IIT, que constituye la expresión de sus ideas sobre la educación, quizá sea hoy la escuela más rígida y formal de Estados Unidos. ¿Qué le motivó hacer el IIT tal como es, y qué espera que los estudiantes obtengan de la escuela?

Cuando llegué a la escuela⁶ y tuve que cambiar el plan de estudios, pensaba encontrar un método que enseñara al estudiante cómo hacer

⁶ Mies van der Rohe fue director de la Escuela de Arquitectura del IIT desde 1938 hasta 1958.



Mies van der Rohe en una corrección con sus alumnos de cuarto curso del IIT, 1939

un buen edificio; nada más. Primero les enseñábamos a dibujar. A ello dedicábamos el primer curso y aprendían a hacerlo. Después les enseñábamos construcción en piedra, ladrillo y madera, y hacíamos que aprendieran algo sobre ingeniería. Les enseñábamos hormigón y acero. Más tarde les enseñábamos algo sobre las funciones del edificio, y en el tercer año intentábamos enseñarles un sentido de la proporción y del espacio. Sólo en el último curso llegábamos a un grupo de edificios. No veo ninguna rigidez en el plan de estudios, pues intentábamos hacer que los estudiantes fueran conscientes de los problemas que surgen. No les enseñamos soluciones, les enseñamos un modo de resolver problemas.

Ha leído gran cantidad de filosofía. ¿Qué filósofos le interesan más... y qué historiadores?

La arquitectura me ha interesado toda mi vida y he intentado conocer lo que se ha dicho sobre ella. He intentado averiguar qué puede influir en arquitectura. Creo que la arquitectura pertenece a ciertas épocas; expresa la esencia verdadera de su tiempo. Para nosotros era una cuestión de verdad. ¿Cómo podemos averiguar, conocer y sentir la verdad?

Lo que digo es el resultado de toda una vida de trabajo. No expongo una idea especial cuando digo que la arquitectura debería ser la expresión de la estructura. Pero, hace años, la interrelación entre estas cosas no estaba clara, así que todas mis lecturas trataron sobre aquello que influye en arquitectura. Cuando leía sociología, quería saber qué ideas podrían ser realmente una influencia en nuestro tiempo.

No quería cambiar el tiempo, quería expresar el tiempo; ése era todo mi proyecto. No quería cambiar nada. Realmente creo que todas

estas ideas sociológicas, incluso tecnológicas, podrían influir en la arquitectura, pero en sí mismas no son arquitectura. Lo que realmente necesitamos es saber cómo construir con cualquier material y eso es lo que hoy falta.

Chicago, 1960

Conversación 3



¿Qué fue lo primero que le interesó en arquitectura?

Aprendí de mi padre, que era cantero. A él le gustaba hacer bien el trabajo. De mi ciudad natal, Aquisgrán, recuerdo la catedral, ese octágono que construyó Carlomagno. En diferentes siglos se le fueron haciendo diferentes cosas y, en algún momento del barroco, lo enfocaron todo y le colocaron ornamentación. Cuando era joven le quitaron el revoco; entonces no tuvieron dinero suficiente para continuar, de manera que se veían las piedras originales. Cuando veía el viejo edificio sin nada añadido, con sólo su excelente fábrica de ladrillo o cantería, un edificio realmente claro y con una obra artesanal realmente buena, hubiera dado todo por uno de estos edificios. Más tarde lo forraron nuevamente con mármol, pero debo decir que era mucho más imponente sin él.

¿Recibió su pensamiento influencias de otras cosas que no fueran arquitectura, como la música o la pintura?

Sí, puede que haya sido más tarde, pero no cuando era joven. No tuve ninguna relación especial con ninguna de las otras artes.

¿Tuvo que ver algo la lectura en sus ideas?

Sí, bastante. Dejé el colegio cuando tenía catorce años, de manera que no tuve educación. Trabajé para un arquitecto. Cuando llegué a su despacho me dijo: "Aquí tienes tu mesa". La limpié y miré en el cajón, donde encontré dos cosas. Una era una revista semanal muy interesante que se llamaba *Die Zukunft*, en parte una revista política, pero en el sentido en que Walter Lippmann hablaría de política, no de asuntos de partido. Digamos que era una revista cultural; trataba de música, poesía, arquitectura (pero muy rara vez). Ésta era una de las cosas.

Más tarde encontré otro panfleto sobre la teoría de Pierre-Simon Laplace, la segunda de las cosas que había en aquel cajón. Desde entonces empecé a leer *Die Zukunft*; me la compraba todos los domingos por la mañana y me la leía. Fue entonces cuando comencé a leer.

Pocos años más tarde, cuando me fui a Berlín, tuve que construir una casa en la Universidad de Berlín para un filósofo.¹ Allí conocí a bastante gente y comencé a leer más y más. Cuando este filósofo vino a mi estudio por primera vez —tenía el estudio en casa—, los libros estaban encima de un enorme tablero de dibujo, en pilas de unos 30 cm de alto. Miró alrededor, vio todos aquellos libros y dijo: “¡Por Dios! ¿Quién le ha aconsejado con su biblioteca?”. Le contesté: “Nadie. Empecé a comprar libros y a leerlos”. Él se sorprendió tanto porque no veía ninguna disciplina en la biblioteca.

Por entonces trabajaba para Peter Behrens.² Había otros arquitectos en Berlín; Alfred Messel era un buen arquitecto, pero palladiano.

Me interesaba saber qué era la arquitectura y se lo pregunté a alguien, pero no me respondió. Me dijo: “¡Olvidalo! ¡Simplemente trabaja! Lo averiguarás más tarde por ti mismo”. Me dije: “Ésa es una buena respuesta a mi pregunta”. Pero yo quería saber, averiguar más. Por eso leía, por ninguna otra razón. Quería conocer cosas, quería ser claro. Qué estaba sucediendo, qué es nuestro tiempo y de qué trata. Por lo demás, no creo que fuéramos capaces de hacer algo razonable. Así que leí mucho. Me compré todos estos libros y pagué por ellos. Leía cosas de todos los campos.

¹ Mies van der Rohe construyó una casa para Alois Riehl, profesor de filosofía de la Friedrich Wilhelm Universität, en Potsdam-Badelsweg (1906-1907).

² Mies van der Rohe colaboró con Peter Behrens en Berlín de 1908 a 1911.

¿Continúa leyendo?

Sí, y muy a menudo leo los viejos libros. Una vez, respondiendo a la sección neoyorquina del American Institute of Architects (AIA) les dije: “Cuando abandoné Alemania tenía cerca de 3.000 libros. Hice una lista y me mandaron 300. Podría devolver 270. Treinta eran todos los que quería tener”.

Me interesaba la filosofía de los valores y los problemas del espíritu. También me interesaba mucho la astronomía y las ciencias naturales... Me preguntaba repetidas veces: “¿Qué es la verdad?”. Hasta que me topé con santo Tomás de Aquino y encontré la respuesta.

Por lo demás, ¿qué es orden? Todo el mundo habla del tema, pero nadie pudo decirme qué era, hasta que leí a san Agustín hablando de cuestiones de sociología. Por entonces había un desorden tan grande como en arquitectura. Podías leer muchos libros de sociología y no eras más sabio que antes de leerlos.

¿Cree que el pensamiento de quienes buscaban la verdad en otros períodos es aplicable a hoy?

Sin duda, estoy seguro. Existen ciertas verdades que no se agotan. De eso estoy bastante seguro. No puedo hablar por otros. Yo sólo seguía aquello que necesitaba. Quiero esta claridad. Podría haber leído otros libros, mucha poesía u otras cosas, pero no lo hice. Leía libros donde pudiera encontrar la verdad acerca de ciertas cosas.

¿Influyeron sus padres en que usted pensara de esta manera?

No, en absoluto. Mi padre decía: “No leas esos estúpidos libros. ¡Trabaja!”. Él era un artesano.

¿Hubo grandes obras o grandes maestros que influyeran en sus ideas sobre la arquitectura?

Sí, no cabe duda. Creo que si alguien se toma en serio su trabajo, aunque sea relativamente joven, se verá influido por otras personas. Simplemente es inevitable, es un hecho.

Primero me influyeron los edificios antiguos. Los miraba; no conocía a sus autores ni sabía qué eran... la mayoría eran edificios sencillos. Cuando era muy joven, no llegaba a los veinte años, me impresionó la fuerza de estos edificios antiguos porque ni siquiera pertenecían a una época, pero estaban allí desde hace mil años. Estaban ahí y todavía impresionaban; nada podía cambiarlo. Habían pasado todos los estilos, los grandes estilos, pero ellos todavía estaban allí. No habían perdido nada. Fueron ignorados en ciertas épocas arquitectónicas, pero todavía estaban allí, tan buenos como el primer día en que se construyeron.

Más tarde trabajé con Peter Behrens, quien tenía un gran sentido de la gran forma, su principal interés, algo que sin duda entendí y aprendí de él.

¿Qué quiere decir por gran forma?

El palacio Pitti en Florencia: la forma monumental. Tuve la suerte suficiente, permítame que lo diga de esta manera, cuando fui a Holanda y me enfrenté a la obra de Hendrik Petrus Berlage. Aquello era construcción. Lo que me causó la impresión más fuerte fue el uso del ladrillo, la honestidad de los materiales, etc. Nunca olvidaré esta lección que aprendí allí, con sólo mirar sus edificios. Sólo hablé un par de veces con Berlage, pero nunca sobre arquitectura.

¿Cree que él sabía que usted entendía lo que estaba haciendo?

No, no lo creo. No tenía por qué saberlo pues no hablamos del tema. En aquella época yo era jovencísimo, pero realmente aprendí esta idea de él. Debo de haberme abierto a través de este modo particular de ver gracias a los edificios antiguos que visité.

Y diría que aprendí mucho de Frank Lloyd Wright, pero más como una liberación. Me sentí mucho más libre al ver sus obras: cómo colocaba un edificio en el paisaje, cómo utilizaba libremente el espacio, etc.

Entonces, ¿fueron esas sus influencias en su aproximación a la arquitectura?

Mi filosofía arquitectónica procedía de la lectura de libros de filosofía. No puedo decirle en qué momento lo leí, aunque sé que lo he leído en alguna parte, que la arquitectura pertenece a la época y no al tiempo, a la época de verdad.

Después de haber entendido eso, ya no estaría en la arquitectura por una cuestión de moda. Buscaría principios más profundos y dado que, a base de leer y estudiar libros, sé que nos encontramos bajo la influencia de la ciencia y de la tecnología, me preguntaría: "¿Qué puede ser eso? ¿Qué resultado procede de este acto? ¿Podemos cambiarlo o no?". Las respuestas a estas preguntas me indicaron qué dirección seguir y no lo que me gustaba. A veces rechazaba cosas que me gustaban mucho, cosas que quería de corazón, pero cuando estaba más convencido, cuando tenía una idea mejor, más clara, entonces la seguía. Después de un tiempo, encontré que el Washington Bridge era el edificio mejor y más bello de Nueva York. Quizás en un princi-

pio no lo hubiera pensado, pero fue algo que iba creciendo. Primero tenía que vencer la idea y después apreciarla como belleza.

De modo que usted buscó lo característico de la época.

Aquello que constituye la esencia de la época, lo único que realmente podemos y merece la pena expresar.

Hay otra cosa que me viene a la cabeza. Santo Tomás de Aquino dijo: "La razón es el primer principio de toda obra humana". Una vez captas eso, actúas en consonancia. Así que rechazaría todo aquello que no fuera razonable.

No quiero ser interesante, quiero ser bueno.

A menudo en los libros uno encuentra cosas muy importantes que no tienen nada que ver con la arquitectura. Al hablar de principios generales, el físico Erwin Schrödinger dijo que el vigor creativo de un principio general depende precisamente de su generalidad. Esto es exactamente lo que pienso cuando hablo de la estructura en arquitectura. No se trata de una solución especial; es una idea general.

A veces la gente me pregunta: "¿Qué le parece si alguien le copia?". Les contesto que para mí no es ningún problema. Creo que es la razón por la que trabajamos, para encontrar algo que todo el mundo pueda utilizar. Sólo espero que se utilice correctamente.

En otras palabras, las copias confirman que usted ha encontrado una solución general.

Sí, esto es lo que llamo lenguaje común y es algo en lo que estoy trabajando. No trabajo sobre arquitectura, sino sobre la arquitectura como lenguaje; creo que para tener un lenguaje se tiene que tener una

gramática. Tiene que ser un lenguaje vivo, pero al final llegas a una gramática. Es una disciplina que puede utilizarse para propósitos normales, y entonces hablas en prosa; si eres bueno utilizándola, hablas una prosa maravillosa; y si eres realmente bueno, puedes ser un poeta. Pero se trata del mismo lenguaje, esto es lo característico. Un poeta no produce un lenguaje diferente para cada poema. No es necesario; utiliza el mismo lenguaje, incluso utiliza las mismas palabras. En música sucede siempre lo mismo y casi siempre con los mismos instrumentos. Creo que también es válido para la arquitectura.

Si tienes que construir algo, puedes hacer un garaje o una catedral. Utilizamos los mismos medios, los mismos métodos estructurales para todo. No tiene nada que ver con el nivel en el que trabajas. Lo que intento desarrollar es un lenguaje común y no ideas personales. Creo que es el tema más importante de todo nuestro tiempo: no tenemos un lenguaje común verdadero. Para construirlo, si es que es posible hacerlo, hacerlo de modo que podamos construir lo que queramos y todo estará bien. No veo por qué no puede ser así. Estoy bastante convencido de que ésta será la tarea para el futuro.

Creo que habrá ciertas influencias climáticas, pero que sólo matizarán lo que se haga. Pienso que la ciencia y la tecnología son influencias de ámbito mundial mucho más importantes que apartarán todas estas viejas culturas y todo el mundo hará lo mismo, a excepción de ese leve matiz.

Dicho de otro modo, ¿cree que estamos en un periodo donde puede haber un vocabulario arquitectónico?

Claro, no cabe duda. Creo que hacer algo razonable es un deseo humano. No veo la diferencia entre hacer algo razonable en California,

en el Mediterráneo o en Noruega. Debería hacerse con la razón. Si se trabaja con la razón y no se tienen ideas extravagantes, ideas arquitectónicas extravagantes en concreto, todo sería mucho mejor.

¿Diría que la gente admite un enfoque razonable y honesto?

Sin duda. Pongamos un ejemplo, la parte mecánica de un garaje actual. A la gente le interesan mucho los medios tecnológicos de los que disponemos; lo dan todo por sentado. No se tienen ideas personales sobre este tipo de cosas. Cuando te acercas a estas cuestiones, entonces te encuentras con el tópico.

¿Le importaría trabajar con ingenieros?

No, todo lo contrario. Si consigo uno bueno me encanta. Hay cosas que no pueden hacerse sin los ingenieros. Uno no puede saberlo todo. Creo que los arquitectos deberían entender más de ingeniería y los ingenieros saber un poco más de arquitectura.

Los nuevos materiales. ¿cambiarán mucho el estilo de nuestros tiempos?

No, no lo creo, pues lo que he intentado hacer en arquitectura es desarrollar una estructura clara. Nosotros sólo nos enfrentamos con el material. Lo que tenemos que averiguar es cómo utilizarlo correctamente. Esto no tiene nada que ver con la forma. Lo que yo hago, lo que usted llama mi tipo de arquitectura, debería denominarse simplemente una propuesta estructural. Cuando comenzamos un proyecto no pensamos en la forma, pensamos en el modo correcto de utilizar los materiales; después aceptamos el resultado.

Cuando trabajamos dejamos que las grandes ideas se queden en el aire. No queremos que bajen. A menudo nos sorprendemos a nosotros mismos con el resultado. Recopilo los hechos, todos los que puedo conseguir, los estudio y después actúo en consonancia.

Quizás uno de los problemas del estilo de Frank Lloyd Wright es que, en ese sentido, no constituye un vocabulario.

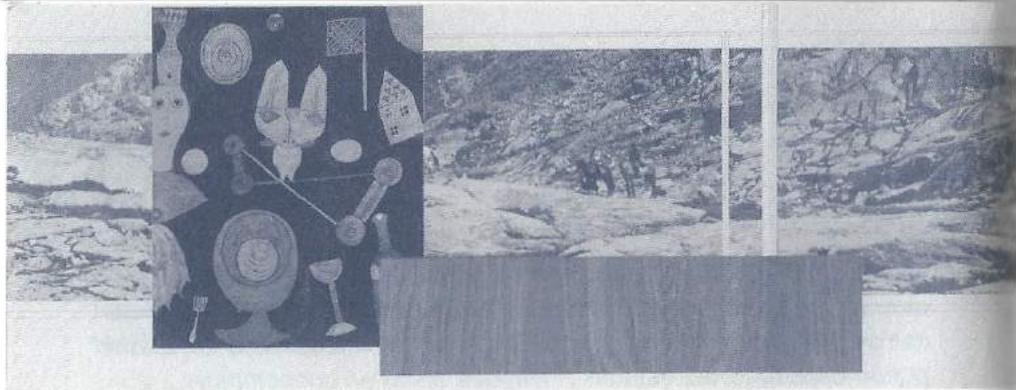
No es eso, es demasiado individualista para ser un lenguaje. Sabemos que es un genio, no cabe duda al respecto, pero creo que no puede tener verdaderos discípulos. Para hacer lo que él hace necesitas mucha fantasía y, si tienes fantasía, lo harás de un modo distinto. Estoy bastante seguro de que se trata de un enfoque individualista y yo no voy por este camino. Yo voy por un camino diferente, intento ir por un camino objetivo.

¿Ha habido arquitectos del pasado que hayan desarrollado un estilo duradero como un vocabulario?

Andrea Palladio, sin duda; todavía existe, todavía está entre nosotros en ciertos casos. A pesar de que sus formas han cambiado, en muchos casos su espíritu aún está ahí.

¿Cree que la gente desea los materiales naturales que, en cierto sentido, son ricos? Por ejemplo, me he llevado una desilusión con que la casa Resor nunca se construyera.

Sí, yo también lo sentí. Creo que es un edificio muy bueno.



Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, EE UU, 1937-1939.

Collage con la reproducción del cuadro de Paul Klee *Comida colorida* (1939)

¿Cree que estos materiales ricos tienden a dar humanidad?

No es necesario, pero puede ser rico. Podrían ser materiales muy sencillos y no la cambiarían.

¿Quiere decir que la casa Resor no tenía por qué haberse construido con teca?

No, no era necesario en absoluto. Podría haberse construido con otra madera no tan fina como la teca y todavía ser un buen edificio.

De hecho, creo que si se hubiera construido el Pabellón de Barcelona con ladrillo, hubiera sido un edificio igual de bueno. Estoy bastante seguro de que no hubiera tenido tanto éxito como con mármol, pero esto no tiene nada que ver con la idea.

¿Qué piensa del uso del color en la arquitectura?

En los edificios del campus del Illinois Institute of Technology (IIT) pinté el acero de negro y pinté la casa Farnsworth de blanco porque estaba entre el verde, a campo abierto. Podría utilizar cualquier color.

E incluso se le conoce por los cromados, como hizo en el Pabellón de Barcelona.

Cierto. Me encantan los materiales naturales y las cosas metálicas. Por ejemplo, rara vez he utilizado paredes de colores. Realmente me

gustaría dar la pared a Pablo Picasso o a Paul Klee para que la pintaran. En realidad a Klee le encargué un cuadro grande, dos, mejor dicho, una cara blanca y la otra negra y le dije: "Me da igual lo que pintes en él".

Así que si hubiera un problema de color, se lo daría a un maestro.

Sí, sin duda.

Si fuera subjetivo, sería pintor, no arquitecto. En la pintura puedo expresar lo que quiera, pero en los edificios tengo que hacer lo que tiene que hacerse y no lo que a mí me gusta; simplemente lo mejor que se pueda hacer. A menudo he rechazado ideas de las que estaba enamorado, pero las consideraré con detenimiento y, simplemente, creí oportuno rechazarlas. He ahí la diferencia. No se trata tanto de la función; uno no puede ser verdaderamente subjetivo, pues resulta extraño en los edificios. Tienes que ser bueno, seas cantero o carpintero. No hay nada extraño en ello. En pintura puedes expresar la emoción más delicada, pero con una viga de madera o una pieza de piedra no puedes hacer gran cosa. Si intentas hacer demasiado con ella, entonces el material pierde su carácter. Creo que la arquitectura es un arte objetivo.

¿Qué fue la Bauhaus? ¿Por qué vinculó su nombre y talento con ella?

Creo que Walter Gropius es quien mejor podría responder a esta pregunta porque fue él quien la fundó y para mí eso es la Bauhaus. Él dejó la Bauhaus y la puso en manos de Hannes Meyer. Entonces la

Bauhaus se convirtió en un instrumento político, no tanto porque Hannes Meyer la utilizara como tal, sino porque la gente más joven así lo hizo. En mi opinión, Hannes Meyer no era un hombre fuerte y se vio atrapado por esa gente joven. Puedo entenderlo, pero había cierta diferencia: podría decirse que fue la segunda fase de la Bauhaus, una fase bastante distinta a la de Gropius. La Bauhaus desde 1919 hasta 1932 no fue una aventura, sino algo bien distinto.



Mies van der Rohe con sus alumnos en la Bauhaus, Dessau, Alemania

Llegué a la Bauhaus cuando ésta tenía problemas por razones políticas. El Ayuntamiento de Dessau, que era demócrata o socialdemócrata, tuvo que pagar por ello y decía que no continuaríamos. Gropius y el alcalde vinieron a verme, me explicaron la situación y me pidieron que tomara el mando. Pensaban que la Bauhaus se cerraría si yo no aceptaba. Fui allá y, en lo que me fue posible, aclaré la situación a los estudiantes: "Tenéis que trabajar y puedo aseguraros que quien no trabaje será expulsado. No tengo nada en contra de ninguna idea política vuestra". Ocupé mi tiempo enseñándoles algunas cosas y ellos tenían que trabajar en ello, pero no me involucré tanto como Gropius. La Bauhaus fue idea suya y ambos trabajábamos en la misma dirección.

En el 70 cumpleaños de Gropius hablé sobre la Bauhaus. Dije que no creía que lo que hacía conocida a la Bauhaus en todo el mundo fuera la propaganda, sino que la Bauhaus fue una idea nueva. La propaganda nunca fue tan fuerte como para hacer ese trabajo. De todos modos, creo que Gropius puede contarle más que yo sobre la Bauhaus.

¿Hubría habido una Bauhaus si no hubiera existido Gropius?

No, no creo; hubiera habido otra escuela. En Weimar ya existía una escuela y, si no me equivoco, creo que fue Henry van de Velde, su director, quien propuso a Gropius como su sucesor tras dejar Weimar.

Mies van der Rohe fue director de la Bauhaus en las sedes de Dessau y Berlín entre 1930 y 1933.

Conferencia del 18 de mayo de 1953 en el hotel Blackstone de Chicago: "La Bauhaus era una idea y creo que el motivo principal de la enorme influencia que ha tenido en el mundo se ha de buscar en el hecho de que era una idea. Una resonancia tan amplia no puede conseguirse sólo con organización, ni con propaganda. Sólo una idea tiene fuerza para extenderse tanto". Publicada en: GIEDION, SIGFRIED, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1954, págs. 20-22 (versión castellana: "Walter Gropius", en NEUMEYER, FRITZ, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, págs. 497-499).

Gropius fue quien metió a gente distinta, sin duda. Trajo a toda esa gente. También debió de haber visto que aquellas personas tomaban una dirección diferente, pero el hecho de que hubiera gente buena se debe a Gropius.

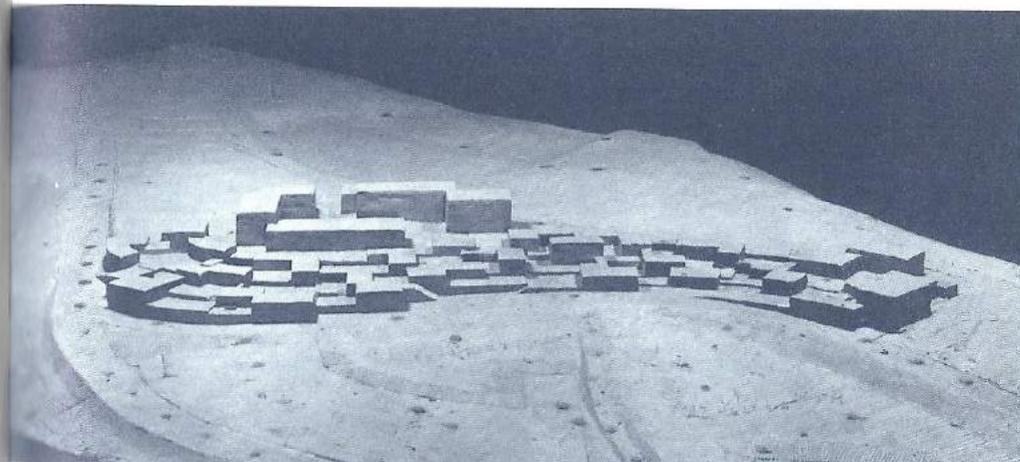
¿Qué importancia tuvo el clima del Deutsche Werkbund para la Bauhaus?

Pudo haber tenido una influencia. Gropius fue uno de los personajes líderes en el Deutsche Werkbund, especialmente después de 1910, digamos. En la exposición del Deutsche Werkbund en Colonia, Gropius construyó uno de los edificios importantes.⁵ Creo que su edificio y el teatro de Henry van de Velde fueron los verdaderos edificios de la exposición. Sin duda Gropius estuvo muy activo en el Deutsche Werkbund. Había otra gente, no siempre arquitectos, sino artesanos que intentaban utilizar buenos materiales y tenían un sentido de la calidad. Por entonces yo no tenía nada que ver con el Deutsche Werkbund, pues llegué mucho más tarde, en 1926, cuando me encargaron la exposición de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart.

¿Ha cambiado su manera de pensar o de hacer el hecho de trabajar en América?

Creo que uno siempre está influido por su entorno. No cabe duda. Creo que la enseñanza me ha ayudado mucho. Me forzaba a ser claro con los estudiantes. Los estudiantes son gente curiosa, te perforan con preguntas; parecen un colador. Tienes que dejar las cosas realmente claras y no puedes engañarles. Quieren saber y tienes que ser claro, lo que me fuerza a considerar claramente las cosas para poder contes-

⁵ Walter Gropius construyó, en colaboración con Adolf Meyer, una industria-tipo con un cuerpo de oficinas, garaje y una sala de máquinas en la Exposición del Deutsche Werkbund de Colonia, Alemania, 1914.



Maqueta de la Weissenhofsiedlung (Exposición *Die Wohnung*), Stuttgart, Alemania, 1927

tarles. Creo que la enseñanza tiene esta influencia. De todos modos, la enseñanza se encontraba en la dirección que yo estaba tomando.

Así que, hasta donde usted llegaba, eso no fue una pérdida de tiempo...

¡Oh, no, todo lo contrario! Creo que fue realmente bueno. No creo que uno tenga que construir mil casas o mil edificios. Es un absoluto sinsentido. Puedo hacer un manifiesto de arquitectura con unos pocos edificios. Si no hiciera nada más, quedaría absolutamente claro qué quiero decir.

La primera vez que fui a Nueva York, recuerdo la gran impresión que me causó que un ascensor te subiera cincuenta plantas en muy poco tiempo y llegar así a la cima. Aquello me impresionó mucho.

Una vez mencionó los graneros de Pensilvania

Sí, el buen granero de Pensilvania; realmente me gusta más que la mayoría de edificios. Es un edificio de verdad y por esta razón el mejor que conozco en Estados Unidos.

Creo que el Washington Bridge de Nueva York es un buen ejemplo de edificio moderno; es directo, sin rodeos. Quizá tuvieron ideas a la hora de hacer las torres, pero estoy hablando de un principio y no de ideas, sino de ir simplemente en línea recta desde una orilla a otra del río Hudson; esta solución directa es a lo que me refiero.

Hay algo más. En alemán utilizamos la palabra *Baukunst*, que es una palabra compuesta por *Bau* (construcción) y *Kunst* (arte). El arte está en el refinamiento de la construcción, eso es lo que se expresa con *Baukunst*. Cuando era joven, odiaba la palabra alemana para arquitectura: *Architektur*. Nosotros hablábamos de *Baukunst*, porque *Architektur* consiste en dar forma a algo desde el exterior.

¿Diría que una característica de *Baukunst* ha sido siempre lo razonable?

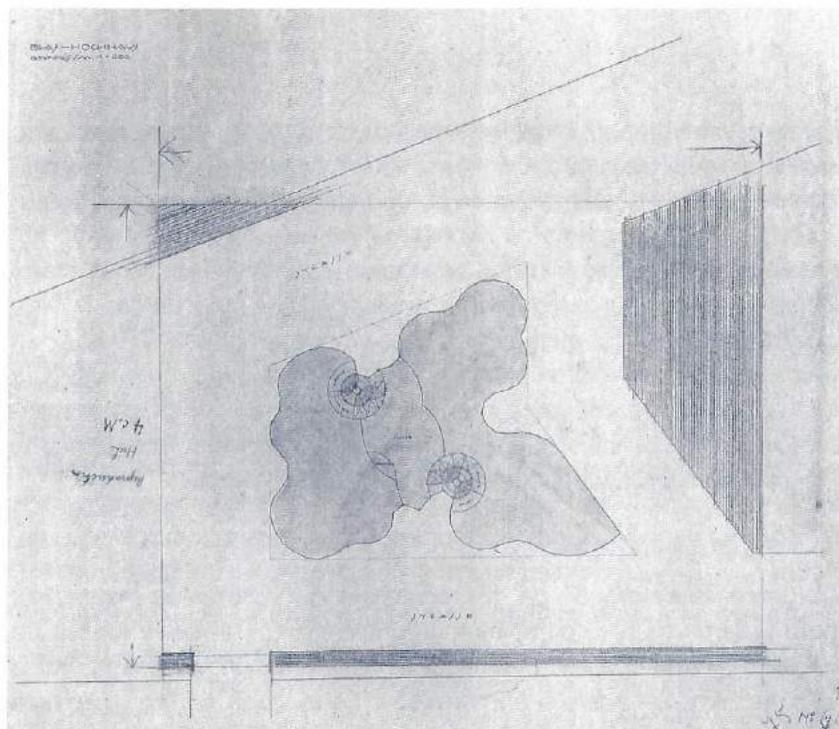
Sí, al menos eso es lo que me gusta de *Baukunst*. Aunque se hacían muchas cosas barrocas cuando era joven, nunca tuve mucho interés en la arquitectura barroca. Me interesaba la arquitectura estructural, la románica y la gótica, que a menudo es malinterpretada. La forma de un pilar de una catedral es una estructura muy clara. Los refinamien-

tos se añadieron para hacerlo más claro, no para decorarlo. Al ver uno de estos edificios, la gente dice que son demasiado fríos, pero se olvidan de lo que les están pidiendo porque creen que es un orden demasiado fuerte. Tienen esto en Michigan Avenue, a la orilla del lago, en todas partes. ¿Es eso lo que realmente piden? No lo tienen claro. Piden el caos, pero puede haber riqueza que no sea un caos. Creo que se puede utilizar elementos claros y aportar riqueza. Toda ciudad medieval utiliza la misma planta en todas partes. Lo que constituía la diferencia era el pomo de la puerta o la ventana-mirador, cuya instalación dependía del dinero que tuvieran los propietarios. Pero la planta era casi la misma. Entonces tenían una cultura estable.

¿Qué puede decir del desarrollo técnico?

La gente se sorprende de que construya con diferentes materiales, pero para mí es algo completamente normal. En un caso, la losa de cubierta es una chapa de verdad y tiene que sujetarse. No importa si la construyes en acero o en hormigón. La mayoría de las catedrales tienen el mismo principio estructural. ¿Qué hay de malo en ello? Uno puede cambiar. En realidad no necesitas copiarlo, pero puedes utilizarlo como un principio estructural.

De hecho, ésta fue nuestra idea al comenzar a trabajar. Queríamos desarrollar nuevas soluciones estructurales que cualquiera pudiera utilizar. No perseguíamos ninguna solución personal, sino buenas soluciones estructurales. No nos molesta que alguien las utilice, pero sí que las utilicen mal. Seguramente hay más discípulos míos desconocidos que directos. Pero no me molesta en absoluto; al contrario, es lo que hemos intentado lograr y lo hemos conseguido. Sin duda.



Planta y alzado del rascacielos de vidrio, 1922

¿Y sus dibujos para el rascacielos de vidrio?

Esto fue otro problema. En ese caso me interesaba el material y qué podía hacerse con los edificios de vidrio. Intenté evitar la fachada deslumbrante y la apagada, así que primero curvé esas grandes piezas para que tuvieran el carácter de un cristal. Bajo ninguna circunstancia se trataba de una solución apagada. Más tarde pensé que quizás hubiera podido ser mucho más rico si lo hubiera hecho todo curvo, pero sólo se trataba de estudios con vidrio. Pensaba en un edificio sin más, pero aquello fue un estudio muy especial sobre el vidrio.



¿Los edificios que construye ahora se caracterizan por el acero o por el vidrio?

Hay quienes dicen que el Seagram es un edificio de bronce, no de vidrio, porque tiene mucho metal. Creo que hay edificios de vidrio, pero aparecen cuando uno trabaja sobre el problema.

Cuando utiliza el hormigón, ¿renuncia a su plasticidad?

La plasticidad del hormigón es algo muy extraño. La plasticidad del hormigón no es necesariamente la mejor manera de utilizarlo. Cuando utilizo el hormigón creo que lo hago estructuralmente, en el sentido que entiendo por estructura. Sé que puedo utilizarlo de otro modo, pero a mí no me gusta. Todavía me gusta utilizarlo para construir una estructura clara. No me preocupo por las soluciones plásticas, no me interesan.

¿Incluso en sus sillas?

Es lo mismo. La silla en ménsula tiene un semicírculo lateral. Eso es una estructura de esqueleto. Incluso la silla Barcelona es una estructura de esqueleto. Hice algunos diseños de sillas plásticas en los que utilicé la masa, pero no seguí con ellos. Si quieres utilizar un material plástico entonces tienes que utilizar la masa. Dado que se puede dar forma al hormigón, no es necesario hacerlo plásticamente sólo porque sea una de las posibilidades.

Si utilizas aluminio, puedes utilizar materiales estrusionados. Cuando lo utilizamos por primera vez, lo hicimos en los montantes, que colgamos de la cubierta del 860-880 del edificio del Lake Shore Drive para ver qué aspecto tenían. La viga sencilla en I funcionaba mucho mejor; por ello, utilizamos la estructura con este tipo de vigas, incluso en aluminio. Se lee mejor, es mucho más clara.

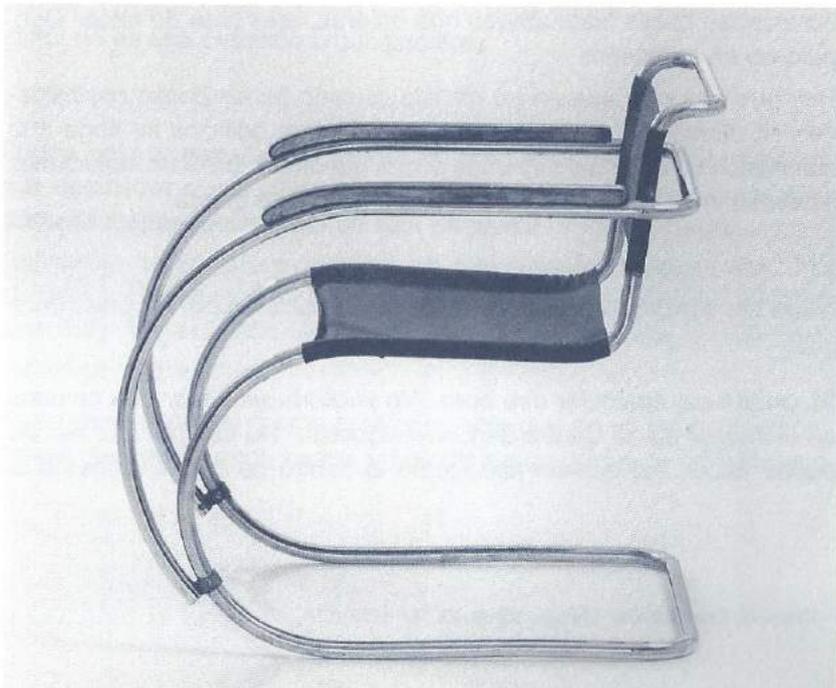
Ha dicho clara. ¿Cree que hay una relación entre claridad y calidad?

Sí, para mí sin duda, estoy bastante seguro de ello.

Si hubiera vivido en otro periodo hubiera utilizado...

Claro, si no hubiéramos tenido otros materiales... Pero tenemos el acero. Creo que es un excelente material, y por excelente quiero decir que es muy fuerte, muy elegante. Se puede hacer muchas cosas con él. Todo el carácter del edificio es muy ligero. Ésta es la razón por la que me gusta utilizarlo cuando tengo que construir con estructura metálica. Lo que más me gusta es poder utilizar piedra en el suelo y subirla un poco.

Silla en ménsula con brazos MR534, 1927



¿Le gusta el acero por el factor económico?

Hay un factor económico, pero no arquitectónico. Constituye un factor aquí, en Estados Unidos. Cuando tienes que construir algo, coges una hoja de papel y anotas lo que cuesta el solar, los honorarios del arquitecto, los del ingeniero y ¡Dios sabe lo que resulta! Si esta suma no llega al 12-15 %, no se construirá nunca. Ésta es la cuestión económica de la que hablas. En este sentido, la más grande de las ideas no se construirá si no resulta económica... No hablo de esta clase de economía, sino de una economía espiritual: la economía de medios. La sentencia más clara para mí es la economía. Ésta es la economía que influye en la arquitectura.

Se puede construir en hormigón. Tenemos los puentes de Robert Maillart en Suiza, unos puentes maravillosos, muy claros. No tengo nada en contra de esto. Pero si construyes en acero tienes una gran libertad interior. Hay quienes dicen que es frío. ¡Tonterías! En el interior puedes hacer realmente lo que quieras, eres libre de hacer algo, pero no en el exterior.

Hay que recordar que en un edificio cerrado tienes pocas posibilidades en planta. Al trabajar en uno de nuestros edificios se llega a la conclusión de que sólo hay unas pocas buenas soluciones, soluciones limitadas incluso si fuera posible hacer lo que se quiera.

Sin embargo, si el uso del edificio cambia... Por ejemplo, hace un siglo que, por alguna razón, el museo ha pasado a ser...

Sí, podría ser cualquier otra cosa. No vacilaría en hacer una catedral en el interior de mi Centro de Convenciones. No veo por qué no. Se puede hacer. Así que un tipo, como el centro de convenciones o el

¹ Centro de Convenciones, Chicago, Illinois, EE UU, 1953-1954.

museo, puede utilizarse también para otros fines... Ya no se trata de "la forma sigue —o debería seguir— a la función". De todos modos, tengo ciertas dudas sobre estas afirmaciones. Existía una justificación cuando se dijo, pero no puede establecerse una ley a partir de ahí... Podría hacerse sin problemas un edificio de viviendas a partir de uno de oficinas. Ambos se parecen en el sentido de que tienes veinte o treinta plantas superpuestas una sobre la otra. Éste es el carácter del edificio y no lo que tiene en su interior. Por razones económicas, podrían utilizarse luces más pequeñas en un edificio de viviendas, o tomar otras medidas como reducirlas en tamaño, pero se podría vivir sin problemas en un edificio de oficinas de grandes luces y conseguir un magnífico apartamento.

Los sociólogos nos dicen que tenemos que pensar en los seres humanos que habitan ese edificio. Éste es un problema sociológico y no arquitectónico. Este tema siempre está ahí, pero se trata de una cuestión sociológica. Creo que son los sociólogos quienes deberían resolverlo; no es una cuestión arquitectónica.

¿Y no puede resolverse arquitectónicamente?

Podría solucionarse si nos dieran un programa, pero primero tienen que demostrar que su idea es firme en su campo, la sociología. ¡Les gustaría responsabilizarnos de ello! ¡A mí no!

Cuando miro estos proyectos, me ha chocado el hecho de que hay un sentido de continuidad en su obra. ¿Hay una relación entre ellos?

Siempre se trata del mismo problema, sólo que en un caso, digamos, tienes que trabajar con muros y en otro en un grupo de edificios con

Edificio de administración Friedrich Krupp, Essen, Alemania, 1954-1963
© Hedrich-Blessing/Chicago Historical Society



edificios, pero se trata del mismo problema. Encuentras una buena relación entre los edificios. Siempre es igual, un problema muy sencillo. En nuestra Escuela de Arquitectura de la IIT pusimos un ejercicio espacial que todo alumno tenía que hacer y es igual para un pequeño apartamento que para un hotel o un *hall* de un banco. No hay diferencia; es el mismo problema.

¿Es casi el mismo problema para el planeamiento de una ciudad?

Diría que sí. En urbanismo tienes problemas del tráfico, pero en sí se trata del mismo problema, un problema muy sencillo de buena interrelación. Al principio teníamos una planta libre en algunos casos y después estábamos delimitados por calles, de manera que se convirtió en una planta geométrica y no una planta libre. Pero puede hacerse una composición libre o bien una geométrica. En principio no hay diferencia.

Pero el hecho de que las calles sigan una cuadrícula, no sugeriría que...

Sin duda, para mí sugería una solución geométrica. No es que por principio esté a favor, pero es con lo que tengo que trabajar. Para mí es un material. Puedo hacer un edificio o un grupo de edificios, puedo hacerlo simétrico o asimétrico; en esto consiste el problema. Hay quienes creen que tiene que ser asimétrico, pero no se trata de eso. Quizá estén cansados de muchas cosas y quieran intentar algo nuevo.

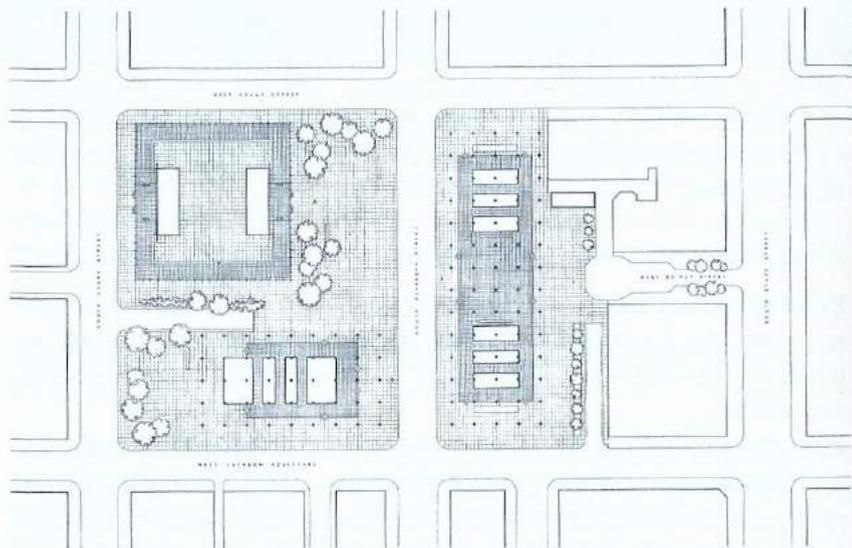
Recuerdo que cuando en algún proyecto hice una solución simétrica me dijeron: ahora tenemos que volver a aprender que puede haber simetría. Pero la simetría era la solución razonable y no se trataba de que a mí me gustara o no especialmente. Era la solución razonable para aquel fin. No vacilaría en hacerlo simétrico. Creo que la simetría es más una especulación estética y a mí no me preocupa mucho este tipo de cosas.

Respecto a sus edificios, el edificio Krupp, por ejemplo...

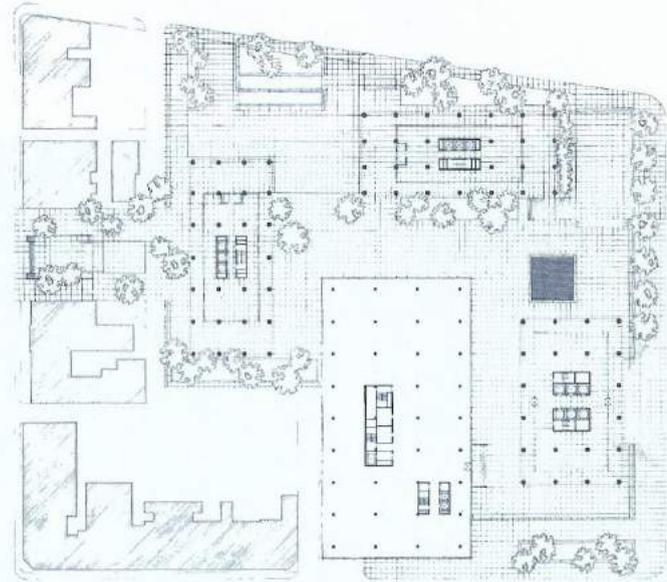
El edificio Krupp es un enorme edificio-esqueleto. Si utilizas un esqueleto, llegarás a una solución similar. Puedes hacer algo que no se parezca, pero la forma es la misma. El esqueleto es simplemente un esqueleto.

El edificio de Duquesne es un laboratorio. Puesto que no sabíamos qué habría en su interior, pensamos en la posibilidad de que las tuberías pasaran por donde se quisiera. Hicimos del primer edificio de laboratorios en Chicago (el Edificio de Investigación de Metales y Metales) una especie de laboratorio, pero no un laboratorio químico. Allí utilizamos vidrio en el exterior.

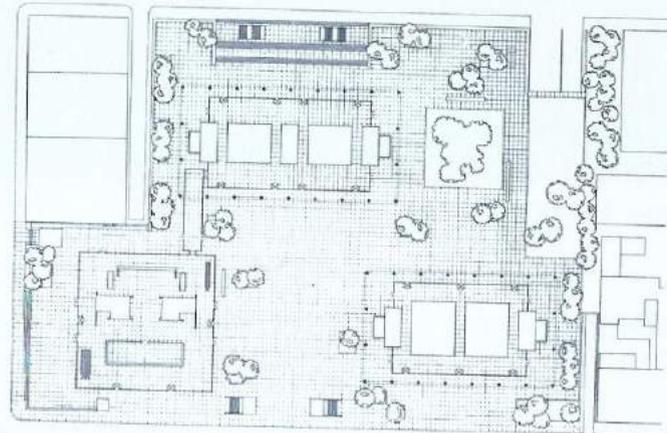
La característica común es que colocamos los edificios de forma que cada uno consiguiera la mejor situación y que el espacio que hubiera entre ellos fuera el mejor que pudiésemos conseguir. Incluso en la construcción de un grupo de casas aisladas utilizaría el mismo principio, a excepción quizá de que el espacio intersticial sería más pequeño.



Federal Center, Chicago, Illinois, EE UU, 1959-1973



Westmount Square, Montreal, Canadá, 1964-1967



Toronto-Dominion, Toronto, Canadá, 1963-1969



Pabellón de Alemania, Exposición Internacional de Barcelona, España, 1929

Una vez dijo que el Pabellón de Barcelona se desarrolló a partir de una losa de mármol que usted había encontrado.

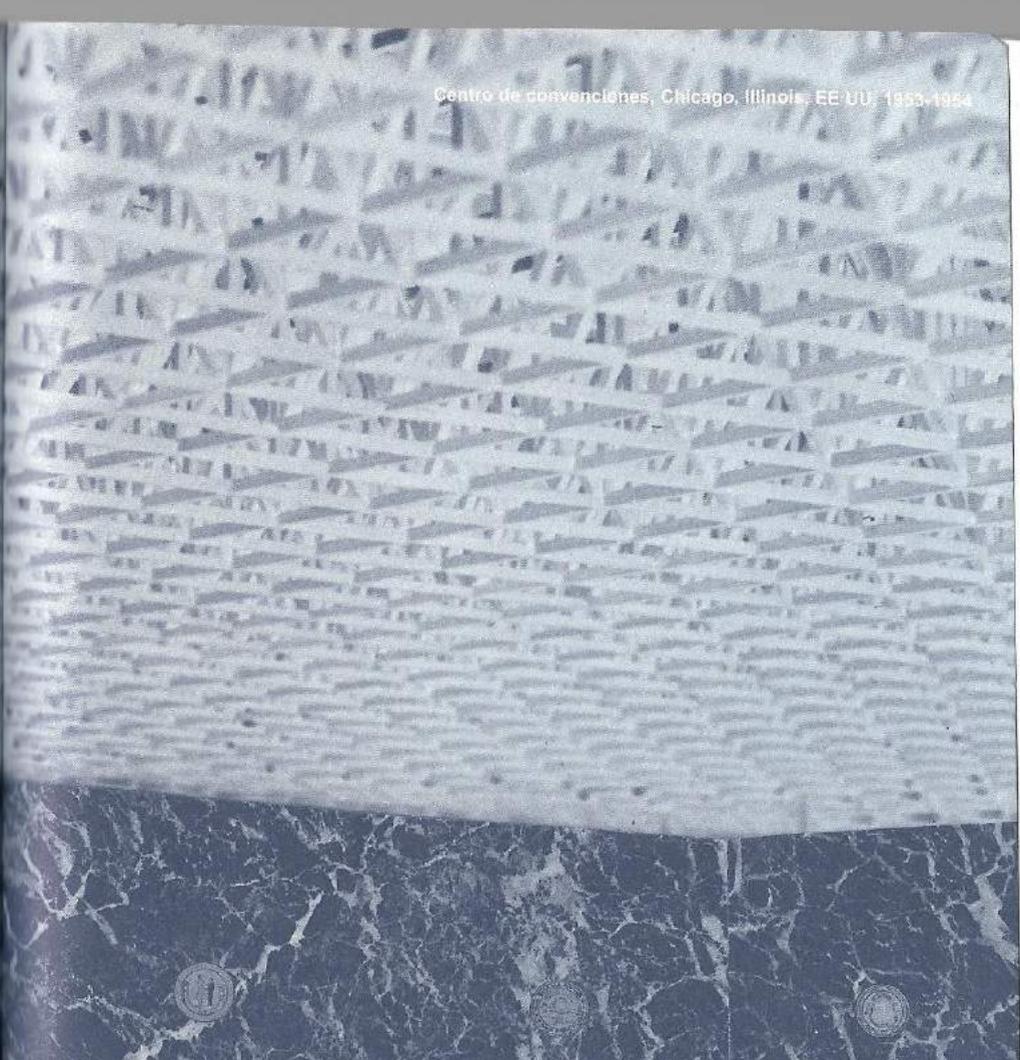
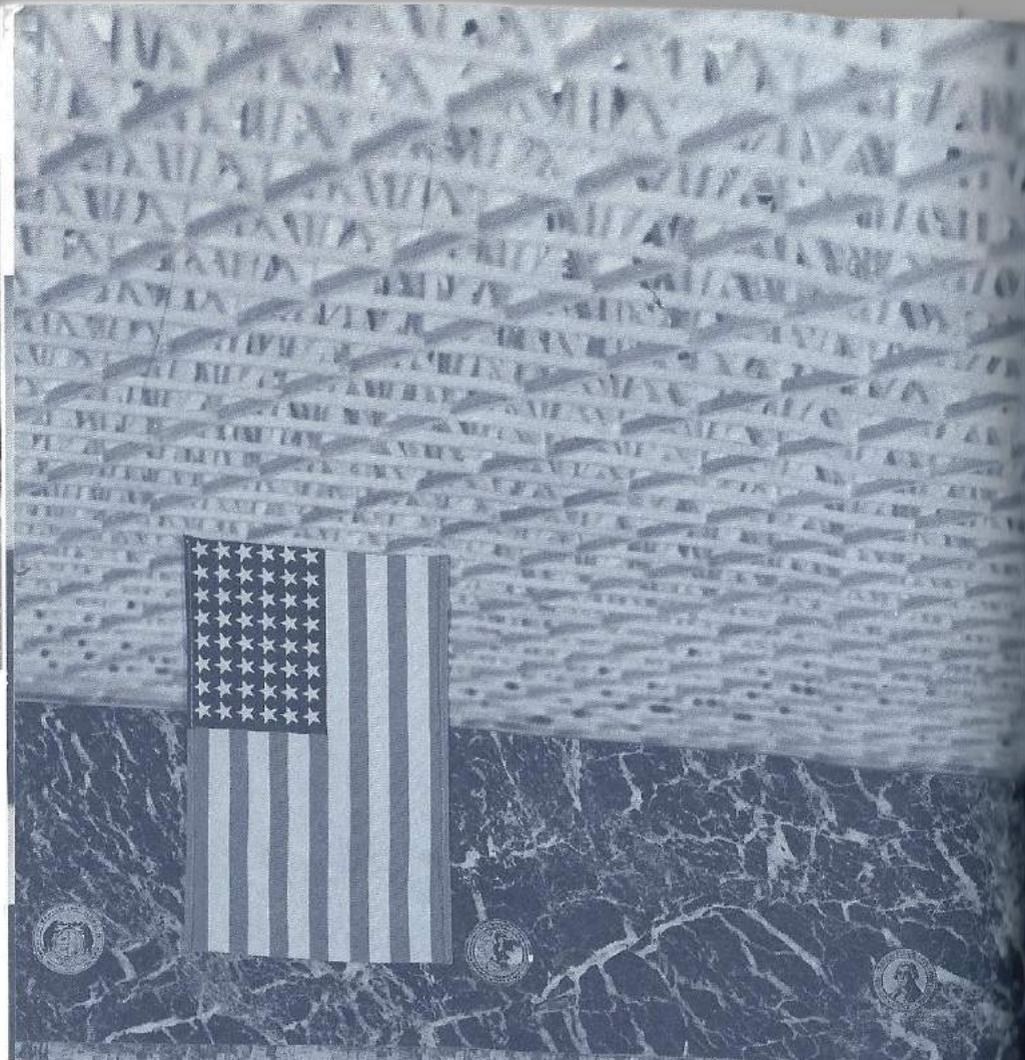
Desde que tuve la idea del edificio, miré a mi alrededor. Teníamos muy poco tiempo. Nos encontrábamos en pleno invierno y no podíamos extraer mármol de la cantera porque estaba húmedo por dentro, se congelaría y se partiría en pedazos. Teníamos que encontrar una pieza que estuviera ya seca, y tuvimos que ir a buscar a unos enormes depósitos donde encontré un bloque de ónice. El tamaño del bloque sólo permitía la posibilidad de adoptar el doble de su altura. Más tarde, se hizo el pabellón con dos veces la altura del bloque de ónice; éste fue el módulo.

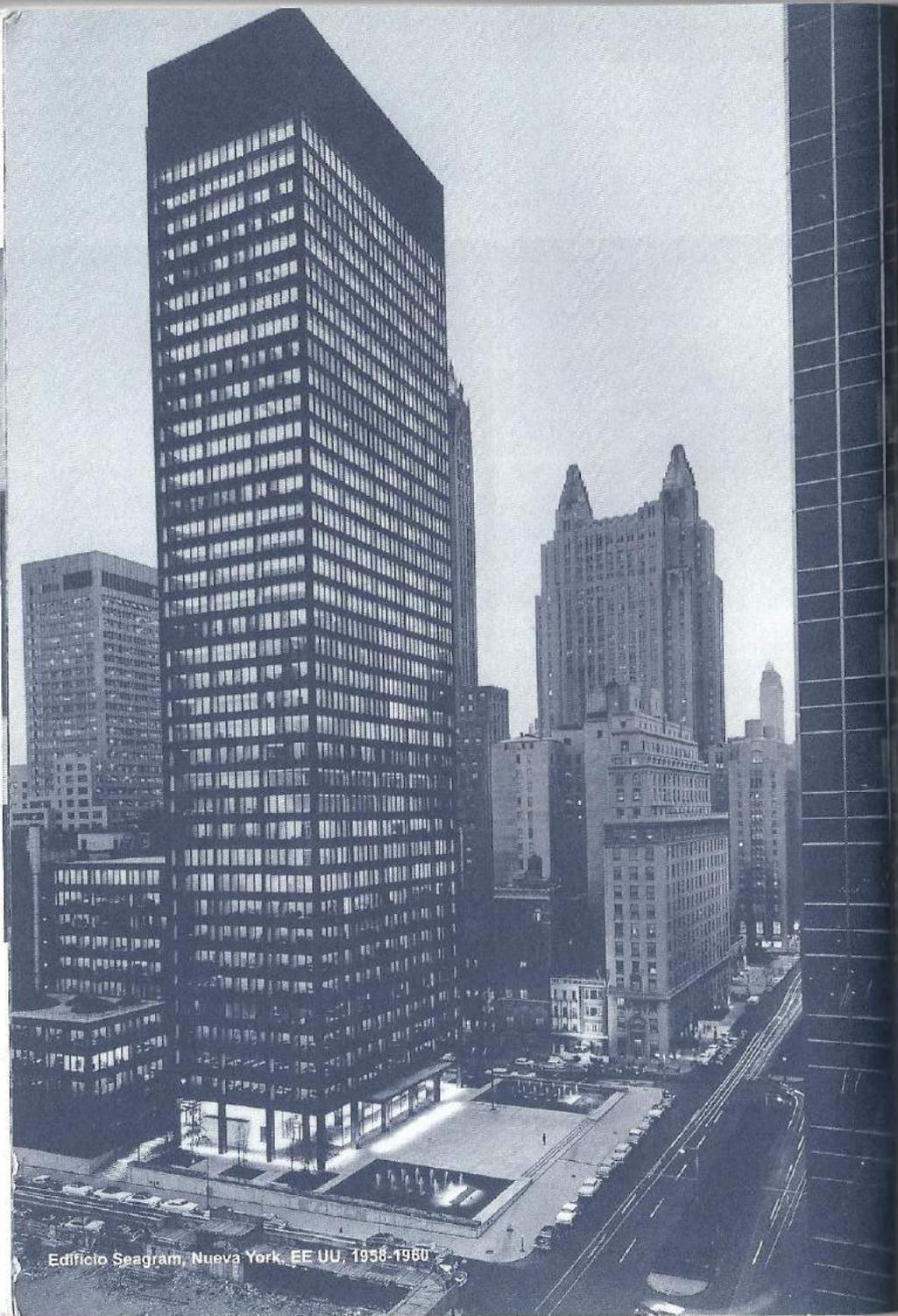
¿No le interesaría hacer otro edificio expositivo del tipo?

Me he enfrentado con muy diferentes tipos de edificios. Sólo me faltan unos pocos. Me gustaría hacer el Centro de Convenciones de Chicago, un edificio enorme de 220 x 189 m. Me gustaría verlo con mis propios ojos. Conozco los dibujos, conozco la idea que hay detrás, pero, de hecho, hay un tamaño certero que es una realidad. Si cogemos las pirámides de Egipto y las construimos a sólo 4,6 m de altura, no son nada. Simplemente es su enorme tamaño lo que determina por completo la diferencia.

¿Cree que en el edificio Seagram en Park Avenue el tamaño de la pared vertical tendrá mucho que ver con su impacto?

Sí, estoy bastante seguro. Nuevamente, dada su simplicidad, será mucho más firme. Algunos otros edificios son más altos y ricos en su





Edificio Seagram, Nueva York, EE UU, 1958-1960

agrupación, etc. Pero creo, al menos lo espero, que el edificio Seagram será un buen edificio.

Debo decir que cuando vine por primera vez a Estados Unidos, viví en el University Club de Nueva York. Desde la mesa de desayuno veía todas las mañanas la torre principal del Rockefeller Center y me causó una gran impresión. Se aprecia que ese bloque, que nada tiene que ver con el estilo, es una masa. No es algo individual; son los miles de ventanas. Bueno o malo, eso no quiere decir nada. Es como un ejército de soldados o como un prado. Cuando miras la masa no ves los detalles. Creo que ésta es la cualidad de esta torre.

¿Por qué el Seagram es un bloque de la masa?

Lo retranqueé para poder verlo. Si vas a Nueva York, realmente tienes que mirar a las marquesinas para saber dónde estás. Ni siquiera puedes ver el edificio, sólo lo ves desde lejos. Por esta razón lo retranqueé.

¿Por qué lo hizo de bronce?

Utilizamos el bronce porque así lo quiso el cliente. Ya en la charla que tuvimos me dijo: "Quiero bronce y mármol". Le respondí: "¡A mí me va bien!".

Al proyectar el edificio, el Seagram respeta de algún modo el resto de edificios, como el que está enfrente de MacKinn, Mead & White.

Sí, claro. La Lever House ya estaba allí cuando nosotros empezamos a construir. Al retrasar el edificio no supimos qué ocurriría en cada uno

Skidmore, Owings & Merrill (SOM), Lever House, Nueva York, EE UU, 1950-1952.

de los laterales. Al acabar el Seagram, teníamos ambos edificios, de manera que era bastante fácil retrasar el edificio siguiente que está justo entre ambos. ¡Pero no lo hicieron! Fue tan extraño. Aquello hubiera sido de gran ayuda para cualquier arquitecto, pero es tal como ocurrió.

A diferencia del Seagram, los dos edificios para Bacardi® eran problemas diferentes.

Sí, se trataba claramente de lugares diferentes. En el primer edificio, en Santiago de Cuba, el cliente quería tener una gran sala y me dijo: "Quisiera tener un escritorio en una gran sala. Me gusta trabajar con mi gente. No necesito una oficina cerrada porque trabajo más que nadie, así que no me molesta que me vean". Intentamos resolver este tema.

Pero en México había dos factores que cambiaban el carácter del edificio. El primero era que la autopista estaba situada en una cota más alta que el solar, de manera que si hubiéramos construido un edificio de tres plantas, sólo se hubiera visto la cubierta. Ésta fue la razón por la que allí hicimos un edificio de dos plantas. Era un edificio más corriente puesto que el cliente insistió que hiciéramos oficinas separadas.

¿Qué importancia otorga a las influencias históricas?

No me interesa la historia de la civilización; me interesa nuestra civilización, la que estamos viviendo. Después de un largo tiempo de trabajo, pensamiento y estudio, realmente creo que la arquitectura sólo tiene que ver con esta civilización en la que nos encontramos. Esto es realmente de lo que trata la arquitectura; sólo puede expresar nuestra

civilización y nada más. Hay ciertas fuerzas contrapuestas unas con las otras, pero si realmente te fijas, encontrarás fuerzas importantes, vigorizantes y superficiales. Por esta razón, es tan difícil definir la civilización y nuestro tiempo. Las fuerzas superficiales de las civilizaciones antiguas han desaparecido. Sólo las fuerzas decisivas pasan a ser históricas y excepcionales.

Cuando no puedes definir algo, a menudo sientes que te golpea en los huesos. Sabes lo que es, aunque no puedes expresarlo. Es como si te encontraras con alguien que está sano; no sabes por qué, pero sabes si está sano o no. Esto es lo que encuentro tan importante, en particular en la época en la que nos encontramos, cuando tenemos este movimiento barroco en marcha. Barroco o como quieras llamarlo, pero es una especie de movimiento contra lo razonable, contra lo directo. Especialmente, en una época en la que hay confusión, ¿qué otra cosa nos guiaría, sino la razón? Éste es el motivo por el que, desde principios de la década de 1920, hemos intentado encontrar con tanto empeño la manera razonable de hacer las cosas. Había gente con mucha fantasía e intereses escultóricos en la época del *Jugendstil* y el *art nouveau*. Todos eran más o menos fantasiosos, pero por entonces había muy pocos que fueran razonables. Ya desde bastante joven me decidí por lo razonable.

¿Cree que los nuevos modos de vida cambiarán las cosas?

No, en principio creo que todo será lo mismo, aunque puede ser más rico a medida que se desarrolla. Es muy difícil hacer algo claro y más tarde expresarlo de un modo bello. Son dos cosas diferentes, pero primero tiene que ser claro. No soporto que alguien quiera tener un edificio de viviendas de cuarenta plantas y que todas tengan que

ser iguales. Sólo puedo intentar expresarlo de un modo que realmente resulte y que al final sea bello.

Sí, sin duda, totalmente optimista. Creo que no deberían planearse ni elaborarse demasiado estas cosas.

Yo no utilizaría la palabra "estilo" para esto, sino que diría el mismo principio, el mismo enfoque. Si tiene talento, entonces puede enriquecerlo, sin duda. Todo depende, pero en principio no sería diferente.

Actualmente hay una reacción claramente visible a mi enfoque sobre la arquitectura. No cabe duda, pero creo que es sólo una reacción. No creo que se trate de un nuevo enfoque, sino de una reacción contra algo que está ahí. La reacción es un tipo de moda.

Nueva York, 1955; Chicago, 1964

Esta conversación surge a partir de dos entrevistas que fueron editadas en un único texto por su relación temática.

Actualidad del Mies americano

Es difícil considerar como conversaciones lo que Mies estaba dispuesto a mantener con colegas o periodistas que lo interrogaban sobre su arquitectura en el período americano de su trabajo y, más precisamente, al final del mismo. Mies había llegado ya hacía tiempo a la conclusión de que de la alianza entre tecnología y arquitectura surgiría una arquitectura capaz de expresar su tiempo —lo cual sería su verdadera finalidad— y también de la necesidad de perseverar en el intento de construir un lenguaje común capaz de hacer germinar una gramática moderna. Y puesto que él cree que ese lenguaje está ya en su obra, confía en ella como la interlocutora, como la que de verdad habla y se explica a sí misma y a su tiempo. El lector encontrará aquí, por tanto, un Mies lacónico e intempestivo que habla el lenguaje de quien siente haber llegado a la madurez de su estilo —al lugar en el que ya no hay preguntas ni otros estímulos que el completar el alcance del estilo en términos de técnicas, escalas, materiales y tipologías—. Mies está cerrando, por así decirlo, su autobiografía artística y, sin embargo, como muestran las conversaciones aquí recogidas, con cierta aprensión ve a su alrededor un mundo que va quizás en otra dirección, que comienza a escapársele de las manos.

Ese mundo no es ajeno a su biografía profesional y por ello cree entenderlo bien y poseer autoridad para prevenir contra las derivas más banales. En concreto, vemos a un Mies un tanto inquieto frente a las formas fluidas de la época y frente a las críticas en torno a la monotonía y el aburrimiento en que la generalización de su “lenguaje común” y su “racionalidad” podrían degenerar. Cuando habla de ello, se remitirá sistemáticamente a sus primeros años y pondrá la palabra “fantasía” en primer lugar, advirtiendo contra la subjetividad extrema,

que sólo podría otorgarse a los pintores, frente a la racionalidad que encuentra inscrita en la noción misma de arquitectura. Cree, y hace un esfuerzo relativo por transmitir su visión, que el lenguaje común es el camino adecuado para lograr una condición monumental, una sólida idea de la belleza moderna.

En su etapa americana Mies ha ido reduciendo la casuística arquitectónica a tres modelos o tipos, si se quiere, definidos principalmente por la relación entre sus dimensiones y los problemas estructurales que éstas implican: pabellones de una o dos plantas, generalmente de una dimensión pequeña o mediana; grandes salas diáfanas de desarrollo horizontal; y construcciones verticales o rascacielos, que en su imaginación son todas las construcciones que apilan pisos uno encima del otro, pues ése será el problema esencial que querrá resolver en ellas.

Los pabellones, desde la casa Farnsworth hasta el Crown Hall del Illinois Institute of Technology (IIT), buscarán una buena relación con el plano del suelo —un mínimo dominio, “ver y ser visto”— y la máxima diáfandad para lograr definir una habitación canónica de la modernidad.

La gran sala es en la mente de Mies el lugar de lo colectivo, de lo público, y comporta por ello un carácter monumental. Puede ser una fábrica (Bacardí) o un museo (Berlín) o una sala de convenciones (que él afirma poder transformar a su vez en catedral). El pensamiento no varía pues el problema es tanto estructural como monumental, en el sentido de que ciertas dimensiones exigen planteamientos estructurales complejos para lograr una eficiencia acorde con el desarrollo tecnológico y también en el sentido de que, a ciertas escalas y repre-

sentatividad social, el lenguaje común sólo es operativo si es capaz de encontrar acuerdos con el lenguaje monumental, el de la “gran forma”, como él dijo a propósito de Peter Behrens.

El tercer tipo, el rascacielos, aquel en el que ha desarrollado su carrera americana y con el que comenzó a construirse una verdadera biografía artística, es el punto de nexo entre su juventud y su madurez y sin duda, por tratarse de un caso práctico repetitivo, sistemático y necesitado de orden y claridad, uno de los temas favoritos de Mies.

Para Mies, el rascacielos es el organismo en el que la modernidad cataliza toda su energía, toda su capacidad de organización y su racionalidad, y él sabe que sólo su obra ha sido capaz, a través de grandes renunciaciones expresivas y precisamente por ellas, de alcanzar una conformación coherente que será la mejor expresión del estilo moderno. Aquí, igual que en la gran sala, el lenguaje común es la puerta del lenguaje monumental. El rascacielos ha devenido en el monumento moderno gracias a que él había ido sosteniendo veinte años la idea de su indiferencia funcional y escalar —da lo mismo viviendas u oficinas; da lo mismo veinte que cuarenta plantas, da lo mismo la primera que la última planta— con base en su lógica técnica pura, a través de la cual ha encontrado su estética canónica. Mies es consciente de la autoridad adquirida al haber definido y construido lo que el rascacielos moderno quería ser, y ve cómo sus ideas se extienden literalmente a las grandes oficinas tipo SOM y se materializan, a su imagen y semejanza, en todas las ciudades americanas y europeas, conformando un gran coro universal. Este coro a la vez corrobora la legitimidad y la oportunidad de su idea de un lenguaje común y construye un cierre, una jaula de connotaciones corporativas

y burocráticas en torno a este lenguaje, que estará en el principio de las críticas que él pudo oír hacia su trabajo. Mies no tendrá problemas con ese carácter burocrático porque eso es esencialmente lo que el rascacielos materializa: la corporeización de la burocracia de la sociedad moderna, y entenderá legítimamente, como el tiempo ha demostrado, que estas críticas se basan en una moda pasajera.

Es esta sabiduría adquirida la que permite a Mies establecer un plano de interlocución con sus entrevistadores que apenas les roza, pues no habla con ellos, no hay complicidad, sorpresa, interacción, todo lo que hace de una conversación una actividad productiva, sino que Mies establece un diálogo distinto, ya no con su tiempo, al que él representa, sino con los otros momentos, con los otros tiempos, con la arquitectura y la historia. "¡A mí me va bien!" diría cuando le propusieron construir el Seagram en bronce y mármol y él los utilizó como estructura portante y plementería de un muro cortina que reproduce literalmente lo que ya había ensayado en acero y vidrio, dándonos así las claves para entender las relaciones entre lenguaje común y gran forma, entre tecnología y monumento. El texto aquí presentado, "Arquitectura y tecnología", revela el alcance de esa posición alcanzada: "Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas [arquitectura y tecnología], que algún día una sea la expresión de la otra. Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre: una arquitectura como un símbolo verdadero de nuestro tiempo". Es desde la visión de quien representa tal posición —y cree en su fuero interno haberla alcanzado— desde donde Mies habla, utilizando sentencias ciertamente repetitivas que reflejan una leve indiferencia frente a sus coetáneos.

Han pasado más de cincuenta años y sus palabras aparecen ahora en un contexto distinto, dirigidas a una generación que se encuentra ante un panorama profesional en el que esa búsqueda de acuerdos entre tecnología y arquitectura y de un lenguaje común ha sido eliminada, arrasada, por un auge de lo espectacular y lo original, de la diferencia, de lo insólito y de lo biográfico que podrían hacer pensar que el único valor de este documento es testimonial o de tipo histórico: en cualquier caso algo opaco hacia el presente. Mi impresión es que no es así, que ya asistimos en la década de 1970 al funeral posmoderno de Mies —los dibujos de Leon Krier caricaturizando con símbolos nazis los interiores miesianos o el *collage* de Stanley Tigerman del Crown Hall hundiéndose como el *Titanic* en las aguas de la posmodernidad, entonces hirviendo—. Y la perspectiva de aquellos funerales apresurados es patética: nadie se acuerda de aquellos personajes y nunca, como en la década de 1990, ha habido un interés semejante por Mies van der Rohe, materializado en libros, catálogos y exposiciones de una variedad, riqueza y altura intelectual que ha llegado a poner en crisis la hasta ahora inviolable autoridad de Le Corbusier como protagonista máximo de la modernidad. Me permitiré vaticinar que el contraste entre este interés actual en redescubrir la figura de Mies, sus múltiples pliegues y el "campo de juegos" —por utilizar palabras de Mies—, favorecido por medios de difusión comerciales, basados en el valor mercadotécnico de lo espectacular y lo sorprendente, dará frutos en un futuro no muy lejano, no tanto por una improbable afición profética de quien escribe como por haber percibido en los últimos años un importante giro en la orientación de las pedagogías más avanzadas. Éstas ya contemplan con indulgencia, como un pasado ingenuo, la pasión formalista y digital de pretendida orientación "van-

guardista" promocionada en Columbia University —en tiempos de Bernard Tschumi a principios de la década de 1990, por fijar una referencia precisa— e intentan reconstruir hoy el valor de lo disciplinar en torno a una revisión de las relaciones entre tecnología y arquitectura realizada a la luz de la evolución de las tecnologías digitales y desde la perspectiva pragmatista, desde la reconsideración del valor del "plan" como único instrumento eficiente de control del futuro y desde la propia reconsideración de la instrumentalidad digital para aproximar diseño y producción, entre otros aspectos. Es evidente que en estos cincuenta años ha cambiado la tecnología, ha cambiado la sociedad y han cambiado la arquitectura y su papel cultural. Pero el Mies americano sigue ejerciendo la fascinación que producen aquellos que se atreven a dar un paso atrás e intentan desde ahí construir un discurso con la ambición de ejercer un cierto control sobre el presente ciego, caótico e hiperactivo. Y que lo hacen en lo personal con la misma autoridad que en lo profesional lo hacen sus obras, según muestra el edificio Seagram todavía hoy, ejerciendo su autoridad y dominio sobre un área inmensa de Manhattan sin ser el más alto, ni el más excéntrico, ni el más arriesgado. Siendo, simplemente, el más perfecto.

Créditos de las ilustraciones

Pág. 9: © The Estate of Harry Callahan, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York.

Págs. 13, 49: © Werner Blaser.

Págs. 16-17, 20-21, 60, 65, 68, 69, 80-81: © 2006, Mies van der Rohe/Gift of the Arch./MoMA/Scala, Florence.

Pág. 27: Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal © The Estate of Ferenc Berko.

Págs. 30-31: © Archive Kröller-Müller Museum.

Pág. 45: By permission of University Archives, Paul V. Galvin Library, Illinois Institute of Technology, Chicago.

Pág. 62: Bauhaus-Archiv, Berlin.

Págs. 71, 76-77: © Mies van der Rohe, VEGAP, Barcelona 2006.

Pág. 78: © Berliner Bild-Bericht, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona.

Pág. 82: Erza Stoller © Esto.