

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LA PLATAFORMA COM A LLINDAR

en l'obra de Mies i Utzon

Autor: Jordi Ros Ballesteros

Director de la Tesi: Carles Martí Arís

Co-Director de la Tesi: Eduard Bru Bistuer

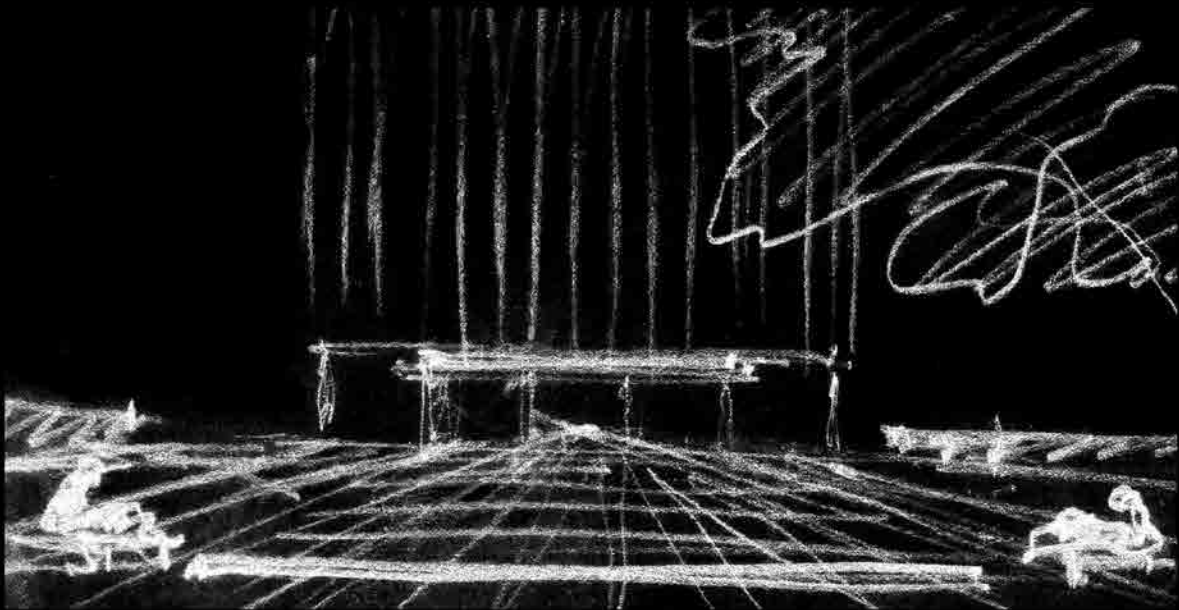
Dep. de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

Tesi presentada per a obtenir el títol de Doctor per la Universitat Politècnica de Catalunya.

Barcelona, Octubre de 2013.

LA PLATAFORMA COM A LLINDAR
en l'obra de Mies



Vol. II

Jordi Ros

SUMARI VOLUM II

LA PLATAFORMA COM A LLINDAR EN L'OBRA DE MIES

2.0. Introducció	p. 3
2.1. PRIMERES PLATAFORMES	p. 9
Casa Riehl (Potsdam, 1906-1910)	p. 9
Monument a Bismark (Binden, 1910)	p. 13
2.2. DOS PLANS PLANS	p. 17
Vil·la Kröller-Muller (Wassenaar, 1911)	p. 19
Casa per l'arquitecte (Werder, 1914)	p. 25
Casa Urbig (Potsdam, 1915- 1917)	p. 27
2.3. PRIMERES PLATAFORMES MODERNES	p. 29
2.3.1. Projectes sense plataforma	p. 31
Edifici d'oficines a la Fredirchstrasse (Berlin, 1921)	p. 31
Gratacels de vidre (Berlin, 1922)	p. 33
Edifici d'oficines en formigó (Berlin, 1923)	p. 33
2.3.2. Projectes amb plataforma	p. 35
Casa de camp en formigó (1923)	p. 35
Casa de camp en totxo (1924)	p. 39
2.3.3. Plataformes de totxo	p. 43
Cases Wolf (Gubin, 1925-1927) , Lange i Esters (Krefeld 1927-1930)	p. 43
Monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg (Berlin, 1926)	p. 45
2.4.1928	p. 49
Pavelló d'Alemanya (Barcelona, 1928-29)	p. 51

La casa Tugendhat. (Brno, 1928-30)	p. 63
Remodelació de l'Alexanderplatz. (Berlin, 1928)	p. 71
2.5. PATIS CASA (1931-1938)	p. 75
2.5.1. Projectes d'encàrrec	p. 79
Casa a la muntanya, (1934)	p. 79
Casa Ulrich, Lange (Krefeld, 1935)	p. 81
Casa Hubbe (Magdeburg, 1935)	p. 83
2.5.2. Projectes teòrics	p. 85
Casa tres patis (1934)	p. 87
2.6. LA RETÍCULA URBANA	p. 91
IIT Campus (Chicago, 1939, 1958)	p. 93
2.7. EL REPLÀ	p. 113
Crown Hall (Chicago, 1950-1956)	p. 115
La casa Farnsworth (Plano, 1945-1951)	p. 133
2.8. LES PRIMERES PLATAFORMES URBANES	p. 151
Lake Shore Drive (Chicago, 1948-1951)	p. 157
Seagram Building (New York, 1954-1958)	p. 163
Federal Center (Chicago, 1959-1973)	p. 173
2.9. EL PODI COM A LLOC	p. 189
Edifici d'oficines Bacardi (Santiago de Cuba, 1957-1960)	p. 191
Museu Schäfer (Schweinfurt, 1960-1962)	p. 201
Neue National Galerie (Berlin, 1962-1968)	p. 209
2.10. CONCLUSIONS	p. 259



2.0. INTRODUCCIÓ

Al llarg de la seva dilatada trajectòria professional Mies van der Rohe va mantenir una estricta observança en relació a l'horitzontalitat dels plans que definien i acotaven la seva arquitectura. Al punt de que, malgrat l'elevació del pla del terra en bona part de la seva obra, Mies mai no va utilitzar un sol pla inclinat per a salvar un desnivellat topogràfic o connectar les diferents cotes dels seus projectes.

L'interès constant de Mies pels podis traspasa la simple condició instrumental del recurs per a caracteritzar-se com una de les invariants més substantives de la seva arquitectura. A més, tal i com aquest escrit indaga, l'arquitecte alemany recorrerà sovint al podi sense que el lloc o el programa invoquin necessàriament la seva presència. Mies reincidirà en l'enlairament de la cota d'accés dels seus projectes públics, llevat dels casos en que el programa o el lloc ho dificultin (evacuació de grans aforaments, travessament de carrers, etc). Tal i com el present treball pretén mostrar, els recursos formals que l'arquitecte desplega al llarg del temps no són els mateixos, si no que es van ajustant a l'evolució de la seva obra (en paral·lel a la de la tipologia estructural) així com a la diferent escala que aquesta pren. Des de l'inici de la seva trajectòria professional Mies introdueix el podi. Primer, sota l'influència schinkeliana, com a recurs essencialment estilístic. A partir de la casa de formigó i, especialment, des del Pavelló de Barcelona, ja com registre més personal.

A la dècada dels trenta, amb l'absència d'encàrrecs i, per tant, de llocs, Mies suprimeix els podis dels seus projectes i els substitueix pels murs recintats de les cases pati. Una mostra més de la vinculació de les plataformes miesianes amb els llocs que aquestes verifiquen i a la fi transformen. L'arquitectura oberta del pavelló es transmutarà en l'arquitectura closa del pati. A l'inici de la seva etapa americana, l'arquitecte recupera els podis, a diferents escales: Per



un costat, estenent-los com a grans espais urbans (com al Campus de l'IIT, al Convention Hall o, posteriorment, a Lafayette Park). En l'altre extrem, comprimint el podi fins a un replà (com la Farnsworth, el Crown Hall, o el Cullinan Hall). En tots els casos, aquest element, esdevé un espai d'aproximació rellevant als respectius projectes.

També a Lake Shore Drive, però particularment a partir del Segram, com a prolegomen dels projectes de gran alçària (Toronto, Montreal, Chicago) Mies suporta el conjunt d'edificacions sobre una plataforma que, a part d'enquibir parts de programa, es constitueix com a espai urbà de transició que trava l'obra amb la ciutat.

Al projecte de la Neue Nationalgalerie de Berlín, darrera gran obra del mestre alemany, Mies tanca el bucle i recupera el podi. Però ja no serà aquell gest cal·ligràfic que acompanyava els seus primers projectes, en absolut una simple transposició de l'Altes Museum, com alguns crítics apunten, malgrat que l'arquitecte alemany mantingués inalterable la seva admiració confessa per Schinkel.

La severa destil·lació a la que Mies van der Rohe sotmet la forma del seus projectes permet llegir-los com a relació entre dos plans horitzontals, el del terra i el de la coberta. La crítica sol explicar els seus projectes atenent eminentment l'evolució de la tipologia estructural que suporta les respectives cobertes¹. Aquest estudi es concentra, en canvi, a analitzar com Mies construeix l'altre pla horitzontal, el del terra, i en especial com des d'aquest pla verifica i es relaciona amb l'entorn. El podi, de vegades reduït a replà, de vegades estès a plataforma.

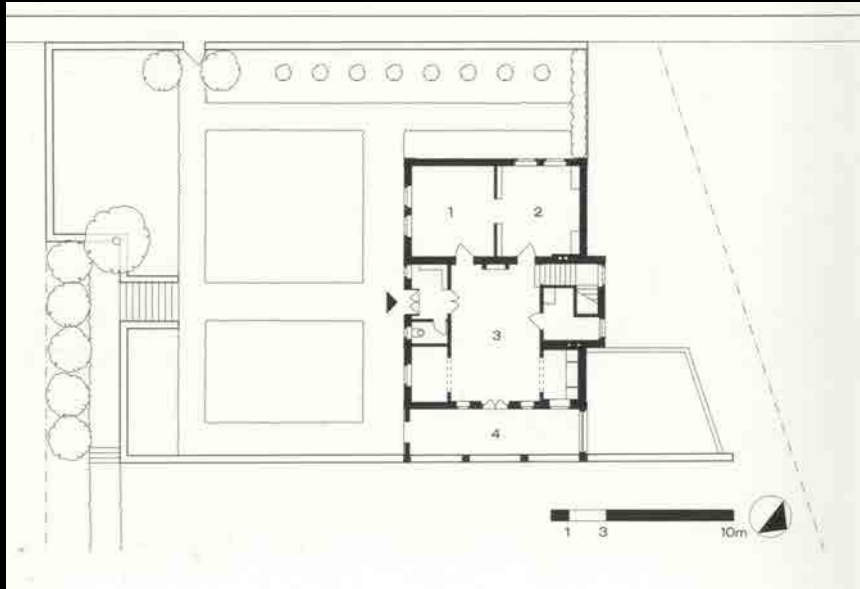
A les següents planes s'analitza cronològicament un seguit de projectes que despleguen aquests recursos espacials per a definir les seves respectives aproximacions visuals. Fins i

¹ Exemple d'això és l'excel·lent llibre de Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon.



tot s'inclouen alguns projectes on l'accés no és necessàriament elevat, però que en opinió de l'autor inauguren decisions formals fonamentals en l'orquestració de les seves propostes elevades (Alexanderplatz, Cases Pati, Federal Center).

Semblaria agosarat postular una taxonomia de l'obra miesiana a partir de les característiques de l'elevació de l'accés dels seus projectes. Però la constant reincidència d'aquest episodi en la seva arquitectura evidencia un interès prou significatiu com per a ésser analitzat i posat en relació amb altres mecanismes que Mies desplega per a construir la seva arquitectura i, en particular, l'aproximació i accés dels seus edificis. Aquesta és la qüestió sobre la que el present capítol pretén indagar.



2.1. PRIMERES PLATAFORMES

*“Schinkel col·locava els seus edificis sobre podis. Crec que és una bona manera de fer-ho, malgrat que clàssica”.*²

Tal i com s’avançava en la introducció del present treball, l’obra de Mies permet ser acotada entre dos plans horitzontals: el pla del terra i el de la coberta. Aquest primer capítol versa sobre els primers projectes on Mies utilitza el basament com element constitutiu de les seves propostes. Les dues primeres plataformes seleccionades són, significativament, els seus dos primers projectes com arquitecte, tot i treballar encara en l’estudi de Bruno Paul, en el primer cas, i en el Peter Behrens, en el segon: La Casa Riehl (Potsdam, 1907-1910) i el Concurs pel Monument a Bismark (Binden, 1910).

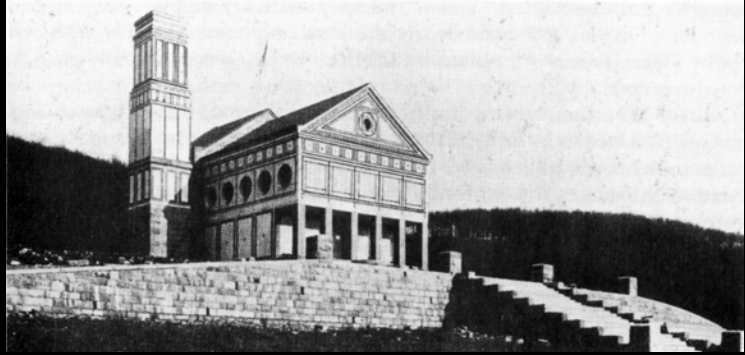
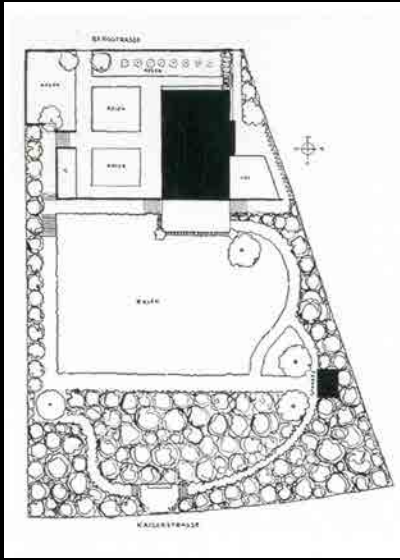
Com veurem, cap dels dos basaments involucra encara l’aproximació i accés dels respectius projectes, però la seva monumental presència inaugura un episodi que l’arquitecte alemany ja no abandonarà i sobre el qual construirà sistemàticament l’espai de transició dels seus futurs projectes.

Casa Riehl (Potsdam, 1906-1910)

Als seus vint anys, mentre treballava a l’estudi de Bruno Paul, Mies rep el seu primer encàrrec professional. Renunciant explícitament a tot arquitecte famós, el catedràtic de filosofia Alois Riehl i la seva esposa Sophie li encarreguen una casa d’estiueig a les rodalies de Potsdam.³

² Blake, P., 1961. *A conversation with Mies van der Rohe*. Columbia. Citat a Puente, M., 2010. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 30.

³ Indirectament l’encàrrec activaria un conjunt de vectors, quin més important, en la formació de Mies. Per un costat, el matrimoni Riehl, avança diners a Mies per a que viatgi a Itàlia i afronti l’encàrrec amb més “maduresa”. A la tornada aquest es reconeixerà especialment impressionat per l’obra de Palladio (ús de plataformes) i



El solar escollit estava situat en un lloc elevat des del que es dominaven unes esplèndides vistes sobre el llac Griebnitz. Mies resol l'important pendent del solar construint un mur de contenció que defineix dues cotes de projecte. A la part superior, ja en terreny planer, s'emplaça la casa, de dues plantes i golfes, envoltada per un jardí convencional. A cota inferior es disposa més lliurement un espai buit enjardinat envoltat d'una espessa àrea arbrada. Els alçats de la casa documenten bé els dos registres totalment diferenciats del projecte: El de la façana, on es situa l'accés principal, en planta superior, que correspon als canons estilístics d'una casa Berlínesa benestant del XIX, i el del seu alçat perpendicular, constituït per una pronunciada coberta a dues aigües i el mur de contenció esmentat. La relació abstracta, coplanària, entre aquests dos elements geomètrics, de perfil respectivament triangular i rectangular, es reforça pel buit intermedi generat amb un espai porxat, en planta baixa. Aquest gran basament no afecta directament a l'accés, que es produeix a peu pla, per l'altra façana, però deixa ja palès en aquells moments l'interès de Mies en transcendir l'escala domèstica del projecte. [fig.4-6]

L'alçat lateral és el document rellevant de la proposta, malgrat que la seva forçatura deixi entreveure que encara es tracta d'un apriorisme formal al que l'arquitecte anirà progressivament renunciant [fig.7]. En aquest sentit, la façana del projecte manté una notable similitud iconogràfica amb la del projecte contemporani de Crematori (Hagen, 1906) [fig.8], del seu aleshores admirat Peter Behrens, si bé que en aquell cas la plataforma, a la que s'accedeix a través d'una gran escala cerimonial, s'ofereix com a episodi final de la

Bruneleschi. Per altra banda, l'encàrrec permet Mies entrar en contacte amb el pensament d'importants intel·lectuals alemanys que indaguen, a més sobre l'obra d'art. No tant sols el mateix Rihel, també d'altres com Wolffin, i a la seva promesa Ada Bruhn, amb la que Mies, però, es casaria el 1913 (sic). El reconeixement de la casa, a més, obre la porta a Mies per a entrar a treballar a l'estudi de Behrens, el 1908. A través de Behrens Mies coneix l'obra de Schinkel.



seqüència d'aproximació a l'edifici, a diferència de la casa de Mies.

Monument a Bismark (Binden, 1910)

Mentre que a la casa Riehl l'arquitecte utilitzava el mur de contenció per a forçar la lectura d'una casa dipositada sobre una extensa plataforma, en el concurs al que Mies es presenta, per a commemorar el centenari del naixement d'Otto Von Bismark, es podria convenir que la plataforma és el projecte. [fig.11]

Sobre una vessant que descendeix cap el Rhin, Mies disposa un monumental bastió de pedra sobre el que descansa una columnata de perfil basilical al fons de la qual, centrada a l'absis, es disposa l'estàtua del canceller dissenyada pel germà de l'arquitecte, Ewald [fig.12]. El jurat va atorgar al projecte una menció especial, tot i considerar irrealitzable l'immens sòcol que proposava⁴.

Les similituds formals entre aquest projecte i el del Palau pel Tzar de Rússia a Orianda (Crimea, 1838) [fig.9] o fins i tot el del Palau sobre l'Acròpolis pel rei Otón de Grècia (Atenes, 1834) [fig.10], ambdós de Schinkel, són evidents.

Per contra el projecte es desmarca del sistema de representació del projectes de Schinkel, al qui arriba a través de l'admiració que Behrens professa per l'arquitecte prussià⁵, i presenta la proposta utilitzant diversos *collage*, on sobre una fotografia de la vall es retalla una fotografia de la maqueta del projecte [fig.13]. Els punts de vista seleccionats, longitudinal o

⁴ Citat a Zimmerman, C., 2006. *Mies van der rohe: 1886-1969: La estructura del espacio*. Hong Kong: Taschen, p. 20.

⁵ Mies mai va amagar la forta influència de l'arquitecte prussià en la seva obra. L'arquitecte reconeixeria anys més tard que fou Behrens qui li va traslladar la seva veneració per Schinkel, tot recordant les ocasions en que ell i la resta de l'equip sortien, conduïts per Behrens, de peregrinació per Berlín per a visitar les obres de Schinkel. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.43.



inferior delaten l'interès de l'arquitecte en reforçar el protagonisme del basament.

Aquesta tècnica de representació, insòlita al 1910, inaugura una brillant seqüència gràfica que trobaria continuïtat en el fotomuntatge del gratacels de vidre a Berlín (1923), a la remodelació d'Alexanderplatz (1929), al del Concert Hall (1942), o el de la maqueta del campus de l'IIT (1947), entre d'altres⁶.

El projecte, per tant, ens mostra no tan sols l'ús de la plataforma en aquests incipients projectes. Insinua la voluntat de l'arquitecte en incorporar-la, també a través de la pròpia representació, envers el projecte modern que entreveu. Plataforma i collage, element i document, comparteixen la rellevància d'aquest projecte.

La incorporació del basament al projecte permeté també a Mies introduir l'escala monumental a les seves propostes. No tan sols al simbòlic projecte de Monument a Bismark. També a la casa Riehl, on el mur de contenció, transfigurat en massiva plataforma, altera l'escala previsiblement domèstica del programa.

⁶ Veure escrit d'Andres Lepik *Mies and Photomontage* a Riley, T., Bergdoll, B., & Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art.



2.2. DOS PLANS PLANS

“Quan vaig arribar a Berlín, al 1905, i mirava al voltant, m’interessava Schinkel perquè era l’arquitecte més important de la ciutat... El vaig estudiar amb deteniment i vaig caure sota la seva influència. Li hagués pogut passar a qualsevol. Crec que Schinkel tenia uns edificis meravellosos, unes proporcions excel·lents i uns bons detalls”⁷.

El capítol anterior, dedicat a les primeres plataformes miesianes, està impregnat per la reconeguda influència que Behrens, però particularment Schinkel (també a través del propi Behrens) varen exercir sobre la seva obra. La reproducció inicialment estilística del basament, no fou l’únic aspecte de l’obra de l’arquitecte prussià que va interessar al jove Mies. La continuïtat espacial que la seva arquitectura estableix entre l’edificació i el lloc, com a les vil·les que l’arquitecte prussià projecta a les rodalies de Berlín, la construcció d’espais de transició amb l’entorn, com a les Pèrgoles del Kasino Schloss Glienicke, (Potsdam, 1824) [fig.14], o com la loggia de la Casa d’estiu del Príncep a Charlottenhof (Potsdam, 1829-33) [fig.15], l’equilibri formal entre uns volums disposats asimètricament, l’abstracció de la seva geometria, són també temes substancials que atrauen i calen profundament en Mies. Els dos projectes seleccionats d’aquest període, la Casa-Museu Krölller-Muller i la casa Werder contenen tots aquest atributs schinkelians esmentats, tot i que, als interessos del present capítol, la mirada es concentri especialment en la condició planar de les seves cobertes, en tant que fou el traç horitzontal resultant d’aquelles primigènies cobertes el que permetria Mies reforçar el llenguatge abstracte de les seves propostes, i des d’allà establir una relació intensa i travada amb l’altre estrat horitzontal del seus projectes, el del pla del terra.

⁷ (Puente, M., 2010. *Conversaciones con Mies van der Rohe*, p. 29.)



Vil·la Kröller-Muller (Wassenaar, 1911)

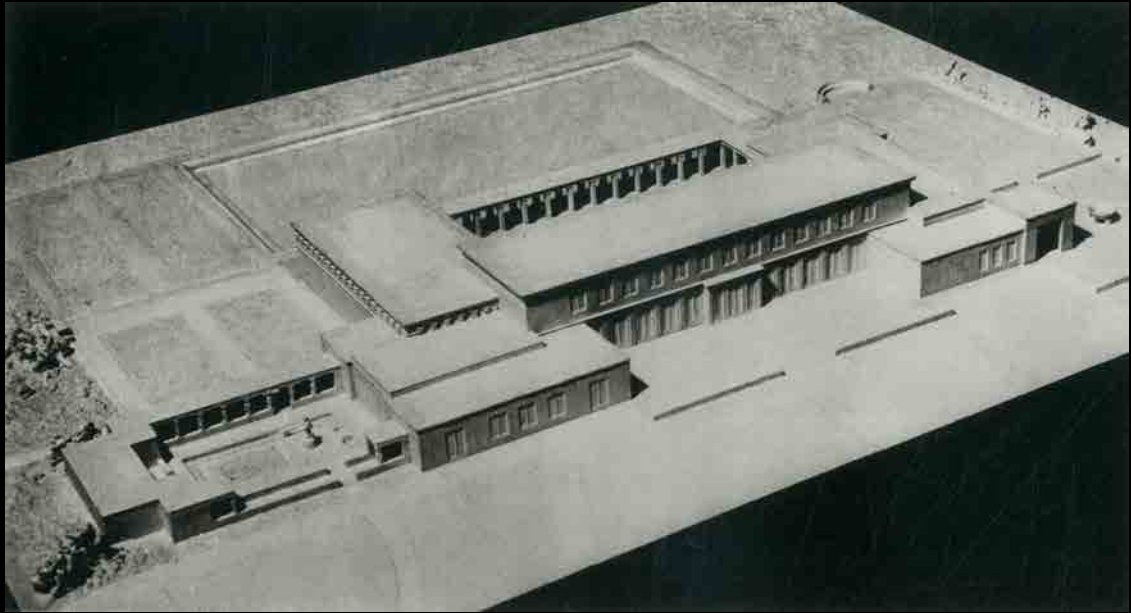
Inicialment encarregada a Behrens, el projecte l'agafa ocupat en la construcció de l'ambaixada alemanya a Sant Petersburg. L'arquitecte nomena Mies primer ajudant per a desenvolupar el projecte. El projecte que es va desenvolupar a l'estudi de Behrens tenia dues plantes d'alçària i consistia en dues ales simètriques, unides per una lògia central de columnes dòriques [fig.16], que ens remet al seu anterior projecte de la casa Wiegand (Berlin, 1910). Les reticències de la Sra. Kröller-Muller sobre la bondat d'aquell projecte es materialitzen primerament amb l'extravagant demanda i posterior construcció d'una maqueta *in situ* de mida real, realitzada en tela, i després amb el desplaçament de l'encàrrec del projecte vers el seu ajudant, Mies van der Rohe. La decisió precipitativa, a més, la ruptura definitiva de relacions del jove arquitecte amb Behrens⁸ ja fràgils des de la seva confessada admiració per Berlage⁹. Any mes tard Mies ponderaria el judici: *“De Behrens vaig aprendre la gran forma, de Berlage l'estructura”*¹⁰.

La transcendència que el propi Mies va atorgar a aquest projecte, al que considerava rellevant en la seva trajectòria, no ha estat generalment prou reconeguda. És probable que accentuat per dues circumstàncies: Per tractar-se d'un projecte no construït, i per la inexistència de plantes i seccions que poguessin complementar una informació que ha

⁸ El distanciament de Mies respecte Behrens queda patent en unes declaracions de 1928, al voltant de la fàbrica de turbines AEG: *“Qui construeix una fàbrica com si fos un temple, menteix i deforma el paisatge”*. (Zimmerman, C., 2006. *Mies van der rohe: 1886-1969: La estructura del espacio*, p. 20.)

⁹ *“No va ser acabada la Primera Guerra, crec que el canvi va començar molt abans, quan vaig estar a Holanda treballant en el projecte del Museu Kröller-Muller. A Holanda vaig veure i estudiar amb deteniment l'obra de Hendrick Petrus Berlage. Vaig llegir els seus llibres i el seu treball al voltant de que l'arquitectura havia de ser construcció, construcció clara. Potser que la seva arquitectura de totxo semblés medieval, però sempre era clara”*. (Blake, P., 1961. *A conversation with Mies van der Rohe*. Citat a Puente, M., 2010. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. p. 30.)

¹⁰ (Zimmerman, C., 2006. *Mies van der rohe: 1886-1969: La estructura del espacio*, p. 9.)

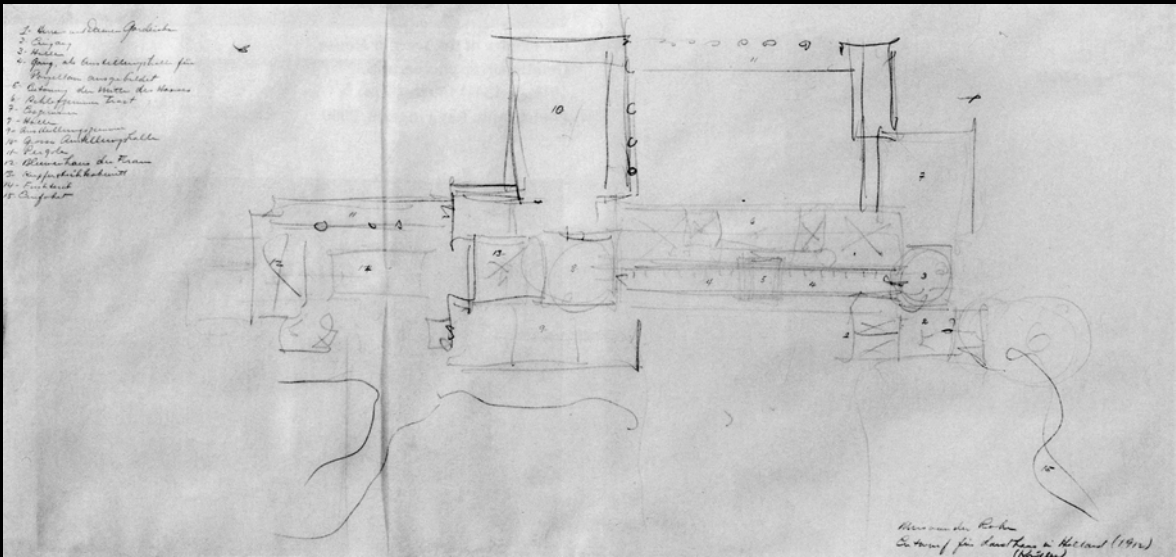


quedat acotada a les seves visions exteriors: una perspectiva de conjunt, a color [fig.17], un parell de fotografies aèries d'una maqueta [fig.19,20], i una fotografia d'una maqueta in situ, semblant a la demandada per la propietària en l'anterior proposta de Behrens, també en tela. [fig.21]

En tot cas suficient per a verificar els atributs geomètrics de la proposta. A partir de la vil·la Krölller, les cobertes miesianes seran per sempre més planes (els pocs projectes residencials posteriors que contindrien cobertes inclinades ho serien per imposició dels seus propietaris, com a la casa Urbig).

Tot i que el mer registre d'aquesta coberta justificaria doncs la invocació del projecte en el present capítol, de la visió d'una planta que Mies va reconstruir, de memòria, uns vint anys després, quan estava ensenyant a la Bauhaus de Dessau [fig.22], se'n poden extreure d'altres conclusions, tanmateix importants per la tesi, com les relatives al sistema d'aproximació i accés a la Casa-Museu: Contràriament al que es podria desprendre de la visió de l'alçat Est de la maqueta, l'ingrés a l'edifici no és des del centre del cos central, tot i la lleu marquesina que emfatitza aquest episodi, sinó que es produeix tangencialment a aquesta façana, per l'ala Nord, on Mies disposa específicament un volum, a mode de pòrtic¹¹. Val a dir que aquest emplaçament escorat de l'accés no fou patrimoni exclusiu de la proposta de Mies. Malgrat la voluntat del jove arquitecte per a desmarcar-se de l'anterior

¹¹ Segons aquest dibuix i la corresponent llegenda que l'acompanya, l'ala a la qual conduïa el portal, l'ala nord, contenia una entrada, una zona de recepció, i un menjador de gala, amb una galeria, més enllà, cap a l'oest. El bloc central, de dos pisos, amb doble crugia, allotjava en planta una part del programa residencial i un corredor que servia com a espai d'exposició per la porcellana. Aquest passatge conduïa a l'ala sud: primer a un altre distribuïdor, i després a diverses galeries més, incloent l'espai principal d'exposició, sense finestres, i una sala destinada als gravats. Una mica més cap al sud hi havia un pati envoltat per una pèrgola i un hivernacle. (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 64.)

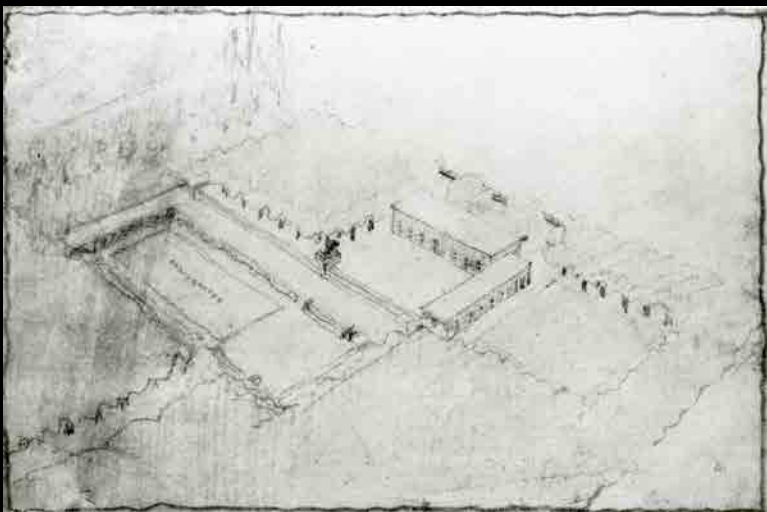


proposta de Behrens, el projecte conté nombroses similituds amb aquell projecte, al punt de ser confosos sovint en posteriors publicacions. Entre les semblances, justament la comú disposició tangencial de l'accés (tot i que a la proposta de Behrens no se li dedicava un volum específic), així com la condició plana de les seves cobertes. Tot i que la proposta de Behrens era més compacta, un i altre projecte compartien també un perfil apaïsat, amb un bloc central longitudinal que estructurava dues ales laterals, articulades al voltant de patis. En ambdós casos columnates i pèrgoles, construïen espais de transició amb un entorn constituït per estanys i jardins, lleument deprimits en secció, i llargs recorreguts d'aproximació que oferien visions llunyanes de la vil·la. Una comú descripció que remet insistentment vers l'arquitectura del mestre Schinkel.

Com a breu epíleg narratiu de la deriva del projecte, cap de les qualitats descrites foren suficients per a que Mies, que a més comptava amb l'entusiasta defensa de la Sra. Krölller-Müller, acabés construint el projecte. H.P. Bremmer, crític d'art i assessor familiar, disconforme amb la decisió de desplaçar l'encàrrec de Behrens a Mies, va aconseguir imposar una alternativa a la d'aquell jove i inexpert arquitecte: Berlage. La competició a dos, amb que sobtadament s'havia convertit l'encàrrec seria guanyada finalment pel seu admirat Berlage [fig.18], degut al veredict de Bremmer, qui, després d'observar els dos projectes lliurats va sentenciar: "*El de Berlage és art, el de Mies, no*"¹². El duríssim desengany personal ocasionat pel desenllaç d'aquest projecte¹³ així com les transcendents

¹² Posteriors desavinences personals amb la família Krölller motivaren que Berlage, anys després trenqués la relació i l'encàrrec, aleshores ja molt modificat. A la fi, Henry Van de Velde va rebre l'encàrrec per a construir un projecte, considerat provisional, però que avui en dia encara allotja la seu del museu Krölller-Müller. (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 64.)

¹³ Orgullós del projecte de la Krölller, al 1919 Mies enviaria la maqueta de la proposta a una exposició organitzada per Gropius, ja director de la Bauhaus de Weimar. El seu rebuig marcaria la relació personal entre els dos



troballes formals de la proposta, estan sens dubte en l'inici del projecte que l'arquitecte es va encarregar a sí mateix, un parell d'anys més tard, a Werder.

Casa per l'arquitecte (Werder, 1914)

Poc després de casar-se amb Ada Bruhn, a mitjans de 1913, la parella va comprar una extensa parcel·la a Werder, un barri d'estiueig a les rodalies de Berlín. Sembla que el naixement de la seva filla, al 1914, va precipitar una important dedicació de Mies cap aquest projecte del que malauradament tan sols se'n conserven dues perspectives aèries, corresponents a dues versions, sense ordre cronològic clar¹⁴. Suficient material per a extreure algunes reflexions pertinents a l'interès del treball.

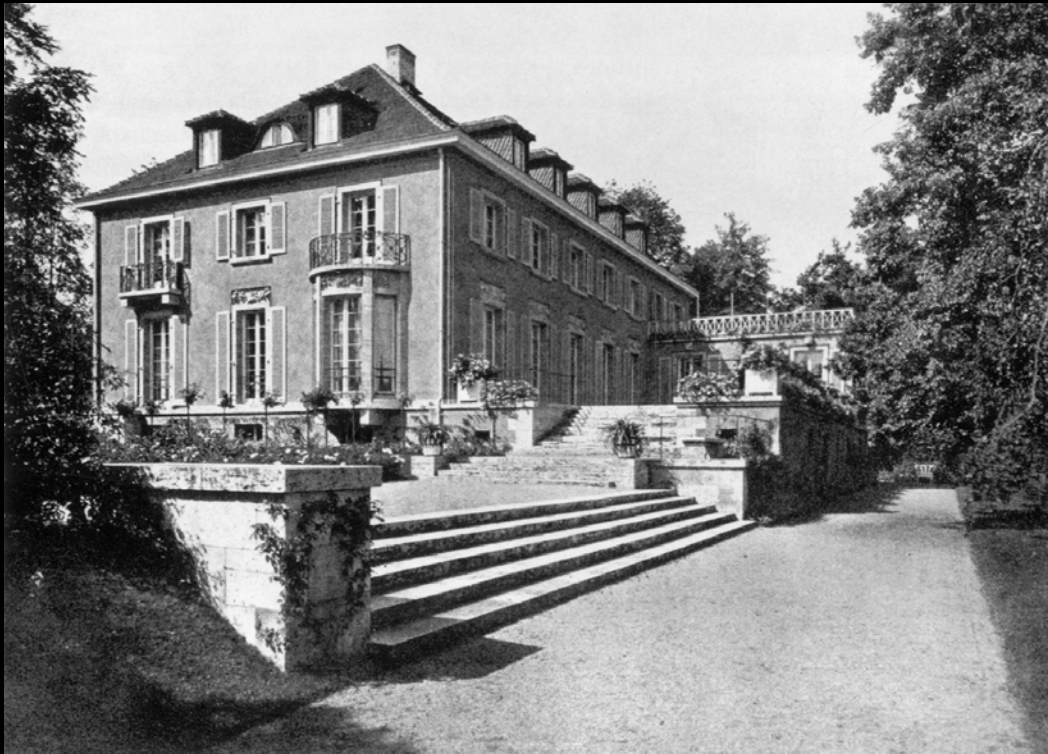
La primera, implícita en els mateixos límits gràfics acotats per a la representació de les dues versions del projecte, és que Mies considerava, una vegada més, que el projecte arquitectònic de passava el mer territori de l'edifici. En segon lloc, més enllà de les seves cobertes planes, destaca el tractament prismàtic del conjunt, no tan sols de l'edificació, també el dels espais buits i d'altres elements de la urbanització que construeixen l'entorn, com jardins i arbredes.

Una de les dues versions conté una edificació en U que recinta un buit. L'espai es clou tangencialment per un camí, lleument deprimat en secció, que travessa indefinidament la parcel·la. La seva traça rectilínia delimita una àrea rectangular enjardinada, encara més rebaixada. [fig.23]

L'altra versió, formalment més ambiciosa, mostra dos volums, disposats perpendicularment,

arquitectes. (Citada a Id. p. 71.)

¹⁴ (Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 77.)

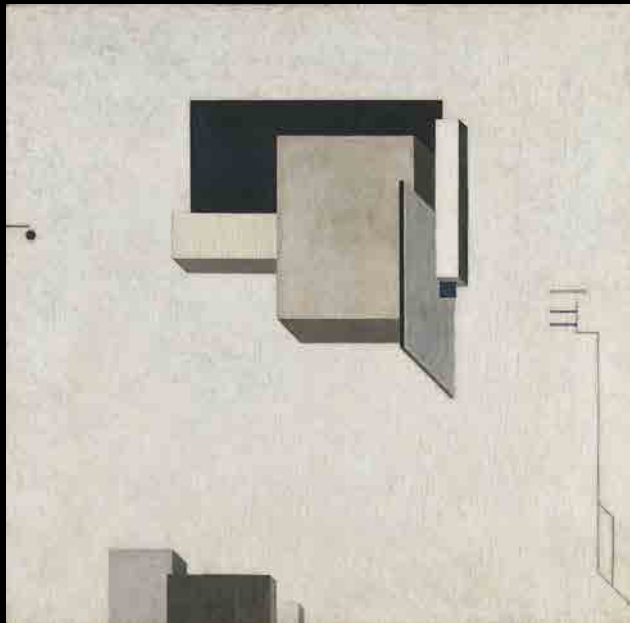
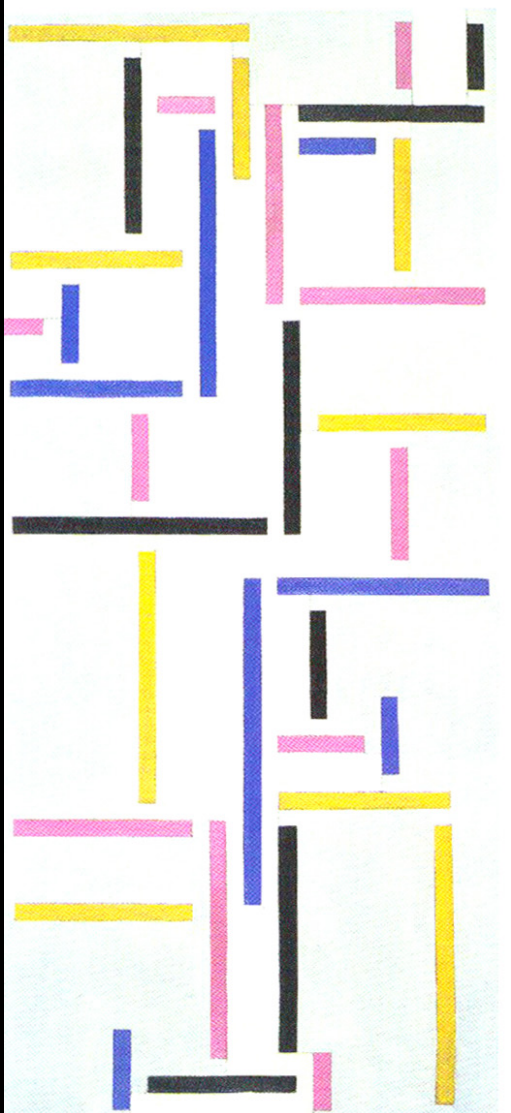


travats a mode dels volums de la vil·la Kröller-Müller. Es tracta d'una proposta aparentment asimètrica que substitueix, respecte l'anterior versió, un cos d'edificació, per un d'arbrat. La seqüència de volums plens i buits, descendeix fins un geomètric jardí de rosers, lleument deprimat, que contrapunta en negatiu la massa construïda. La representació aèria d'aquesta versió emmarca significativament una obertura focal més àmplia. [fig.24]

La riquesa espacial dels estrats horitzontals definits pels plans del terra i del sostre d'ambdues versions d'aquest projecte tracen uns camins que Mies desenvoluparia, pocs anys més tard, en un registre ja més personal.

Casa Urbig (Potsdam, 1915-17)

A diferència dels dos projectes anteriors, rellevants en la trajectòria formativa de Mies, la resta del conjunt de projectes que l'arquitecte va construir fins la fi de la Primera Guerra no aporten gaire més elements. Als interessos del present treball, sobresurt particularment l'episodi de l'accés elevat de la Casa Urbig: A la casa, de coberta a quatre aigües amb fort pendent (projectada inicialment per Mies amb coberta plana), que descansa sobre una plataforma, s'accedeix a través d'una escala emplaçada tangencialment, tant al sentit d'aproximació com al de la frontalitat simètrica de l'ingrés a l'edifici [fig.25]. La seqüència espacial de l'accés, que remet al projecte de Schinkel, de la Casa d'estiu del Príncep a Charlottenhof (Potsdam, 1829-33) [fig.26] serà repetida per Mies, just un segle més tard, al Pavelló Alemany (Barcelona, 1929) i es mantindrà vigent en els interessos miesians fins els seus darrers projectes, com el de la Galeria Nacional (Berlin, 1962).



2.3. LES PRIMERES PLATAFORMES MODERNES

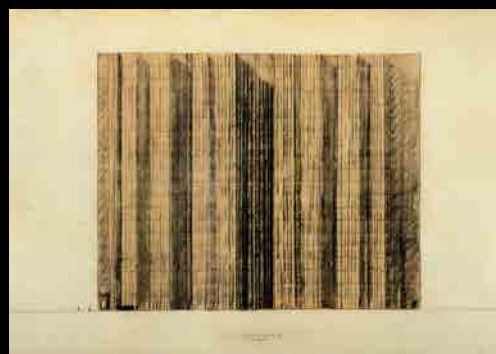
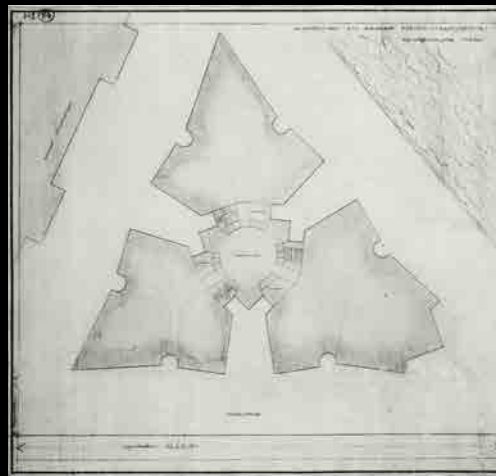
“No sabem de cap problema formal, tan sols problemes constructius”¹⁵

L'art alemany, i la seva arquitectura en particular, havia quedat estroncada des de l'inici de la Primera Guerra Mundial. Quan al 1919 Mies torna a Berlín, després d'haver estat destacat a Romania es troba amb un conjunt de moviments artístics que pugnen per l'hegemonia: L'expressionisme (Bruno Taut acabava de publicar el seu llibre *Alpine Architektur* (1919), amb la Kristallhaus), el dadaisme i el “*neue Sachlichkeit*”, un moviment contrari a l'expressionisme que propugnava una arquitectura socialitzada, al voltant de la moderna tecnologia maquinista.

Per a Mies, tant o més important que aquests moviments fou l'arribada a Berlín, a finals de 1920, de Theo van Doesburg principal propagador de De Stijl [fig.27], i de El Lissitsky [fig. 28], un dels representants més vehements del constructivisme rus. L'amistat de Mies amb l'artista alemany Hans Richter el permeté entrar en contacte amb ells, a més d'altres d'intel·lectuals i artistes que freqüentaven el seu estudi: Arp, Tzara, Hilberseimer, Gabo, Pevsner, Kiesler, Man Ray, Benjamin, etc. Mies, Van Doesburg, El Lissitsky i Richter es varen reunir molts cops al llarg d'aquells dos o tres anys següents. Mies estava molt impressionat per com tant Van Doesburg com El Lissitsky filtraven de referències naturalistes la pintura i l'escultura, i d'històriques en l'arquitectura. Aquest procés d'abstracció li semblava a Mies crucial per a formar un nou art. La puresa de la geometria de De Stijl i del Constructivisme li interessaven molt més que les angulositats cristal·lines de l'expressionisme¹⁶.

¹⁵ Mies van der Rohe, L., *Bauen*, G, Berlín, setembre de 1923. Trad. Neumeyer, F. (2000). *Mies van der rohe: la palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968* (2ª ed.). Madrid: El Croquis Editorial, p. 366.

¹⁶ (Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*, p. 91.)



La publicació de la revista G, a partir de 1920, que els involucraria als quatre, no fou més que una conseqüència natural d'aquelles crucials trobades.

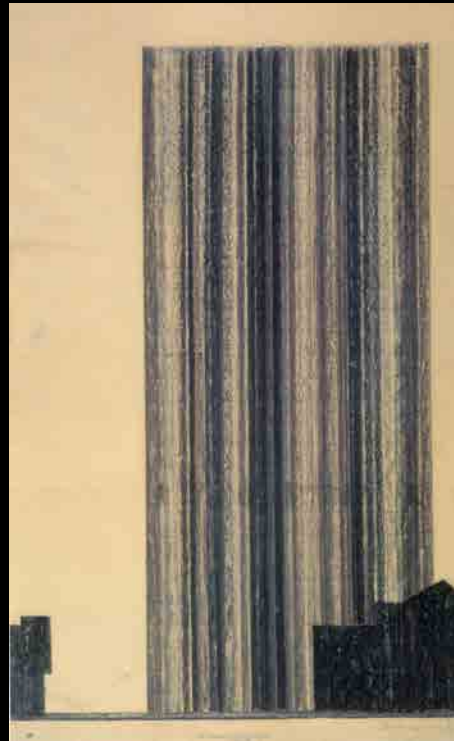
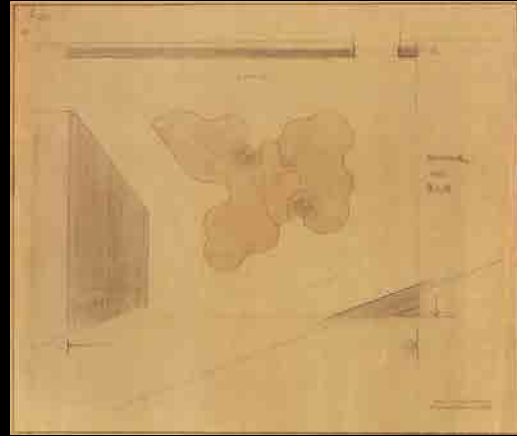
Malgrat que, com vèiem en el capítol anterior, Mies considerava que el canvi de la seva arquitectura s'havia iniciat al llarg del projecte de la vil·la Krölller, a ben segur que el conjunt dels esdeveniments socials i artístics, tot just descrits, varen incidir radicalment en el desenvolupament dels seus cinc projectes teòrics realitzats entre 1921 i 1924. Tot i que la crítica unànimement els unifica, a interessos del present treball, aquests projectes reclamen d'una subdivisió prèvia:

2.3.1. PROJECTES SENSE PLATAFORMA

El tres primers d'aquests projectes (els dos gratacels de vidre, de 1921 i 1922 respectivament, i l'edifici d'oficines de formigó, de 1923) malgrat el seu indubtable interès, encara no tenen mediació amb el terra. Les maquetes, les perspectives i els alçats, de gran intensitat gràfica, mostren unes propostes amb vocació de manifest que presenten uns objectes dipositats indiferentment sobre un traç homogeni, abstracte, que representa el pla del terra.

- Edifici d'oficines a la Friedrichstrasse (Berlín, 1921)

A finals de 1921 la Turmbau-Gesellschaft de Berlín va patrocinar un concurs per a un edifici d'oficines en altura en un solar triangular cèntric, limitat per la Friedrichstrasse, una enorme estació de ferrocarril i el riu Spree. Mies presenta un projecte de 20 plantes d'alçària, constituït per una estructura d'acer, folrada de vidre, de secció homogènia, sense basament ni coberta. Tampoc espai per a voreres, doncs la planta ocupa la totalitat del solar [fig.30]. No hi ha encara vestigis de l'accés. La perspectiva del projecte mostra l'autisme de l'edifici en un entorn urbà premeditadament fosc, que unifica el terra i les façanes adjacents, reforçant la condició abstracta i lluminosa de la proposta [fig.29]. El document de l'alçat, que mostra un



dens mur de vidre que descansa sobre una fina línia de terra no pot ser més eloqüent. [fig.31]

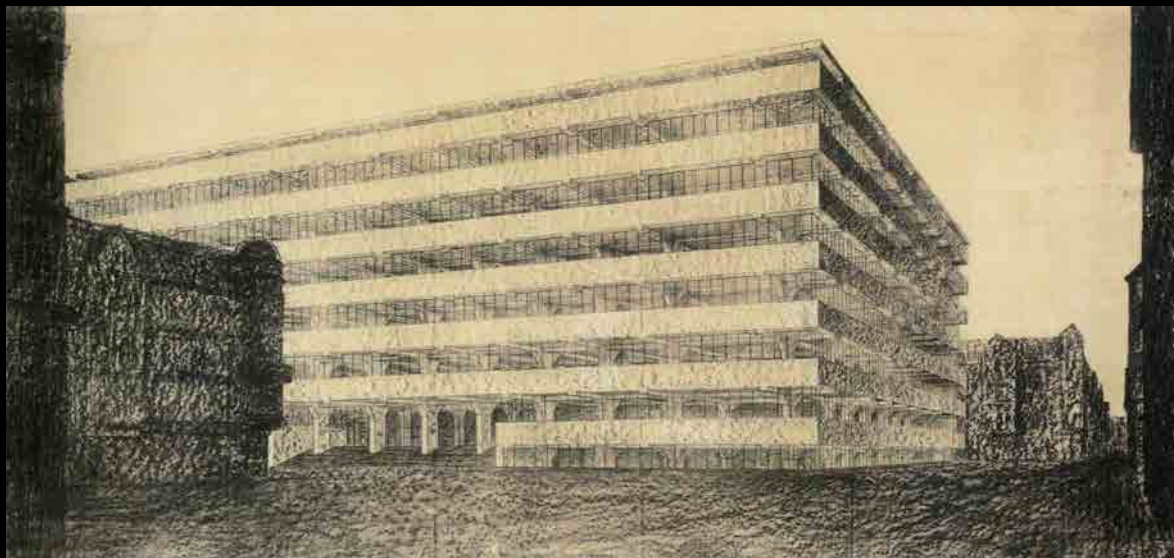
- Gratacels de vidre (1922)

L'anomenat Gratacels de vidre que va succeir en poc diferència de temps a la proposta anterior, no tenia client, ni programa o lloc específic conegut. L'edifici tenia una alçària de 30 plantes, vegada i mitja el de Friedrichstrasse, i atenent els límits de la seva planta ameboide, estava pensat per ocupar la totalitat d'un solar pentagonal on semblen convergir dues àmplies avingudes, que garantirien les visions llunyanes de l'edifici. Respecte el projecte anterior, que l'arquitecte pretendria seguir depurant, es modifica contorn, esveltesa, transparència, però es repeteix la disposició central dels nuclis, el folrat perimetral de vidre i, particularment, la manca de definició del pla del terra. Mies segueix proposant una planta tipus extrusionada, sense base ni coronació. La perspectiva, més enllà dels atributs formals de l'edifici, el contraposa entre construccions tradicionals, d'unes cinc plantes d'alçària. Entre unes i l'altre cap vestigi de voreres o accés [fig.32,33]. L'alçat, malgrat la seva reincident abstracció, reforça lleument el traç del pla del terra, acotat ara ja per dues edificacions que li atorguen escala. [fig.34]

- Edifici d'Oficines en Formigó (1923)

Es tractava d'un edifici de vuit plantes d'alçària, de planta rectangular, de forjats reticulars de formigó que plegaven en façana per allotjar fins a dos metres els armaris de l'oficina i alliberar així les plantes. Com en els dos exemples precedents, l'edifici "entrega" contra el terra sense cap mediació, però a diferència d'ells, l'episodi de l'accés es posa de manifest. Un tall en l'empit de la primera planta mostra un solemne graonat que eleva l'ingrés fins la planta superior [fig.35]. El recorregut axial d'aproximació i accés, passant a través de quatre pilars exempts, remet a anteriors propostes schinkelianes.¹⁷.

¹⁷ Anys més tard, el mateix Mies associaria el projecte amb un altre referent històric: *"M'he inspirat amb el Palau*



2.3.2. PROJECTES AMB PLATAFORMA

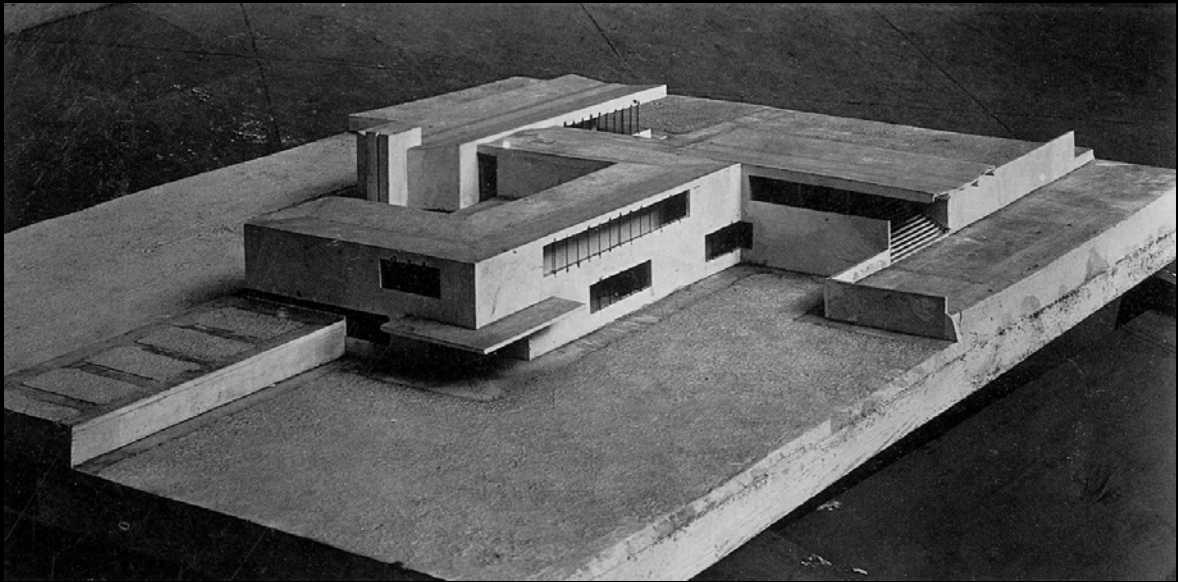
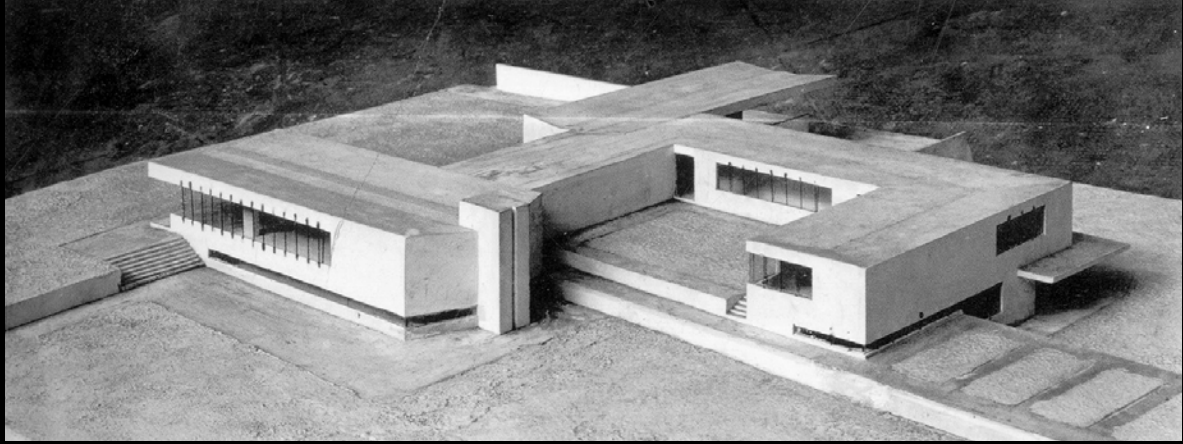
Mentre que en aquesta primera terna descrita els projectes no contenen el més mínim espai de transició amb el seu entorn urbà, les altres dues propostes, cronològicament les darreres de la celebrada sèrie, descansen sobre plataformes que s'estenen més enllà dels límits definits per l'edificació. Inversament al tractament cerimoniós que podria atribuir-se al podi, simbòlicament més procliu a l'arquitectura pública, aquests dos projectes corresponen a l'àmbit residencial: La Casa de Camp en Formigó, i la Casa de Camp en Totxo.

- Casa de Camp en Formigó (1923)

La Casa de Camp en Formigó es publica per primer cop al número 2 de la revista G, (Setembre, 1923) de la que Mies és col·laborador i editor. L'arquitecte signa un escrit a mode de manifest antiformalista titulat eloqüentment "*Bauen*", construcció. Mies presenta i descriu la casa com a mer correlat projectual. "*La maqueta que es reproduïx mostra un intent d'aproximar-se al problema de l'ús del formigó armat en la construcció de habitatges*"¹⁸. [fig.36,37] Més enllà d'aquesta aspiració tectònica que l'apropa a la noció d'estructura del seu admirat Berlage, aquesta casa té una aportació transcendent, particularment als interessos del present treball: Es tracta del primer projecte miesià, deliberadament modern, que descansa sobre unes plataformes que, a més, constitueixen l'espai de transició per a construir l'accés. Malauradament no es conserva cap planta del projecte. Tan sols un parell de fotografies aèries d'una maqueta desapareguda i un parell de perspectives, a color, des del mateix punt de vista rasant, des del jardí. La documentació tampoc permet deduir l'eventual ubicació de la parcel·la, els seus límits o la seva orientació solar.

Pitti, perquè volia veure si érem capaços de fer alguna cosa amb força similar però en relació als nostres medis i als nostres objectius".

¹⁸ (Mies van der Rohe, L., 1923. *Bauen*, G.)



Els dibuixos mostren una construcció de dues plantes, apaïxada, que descansa esgraonadament sobre un doble sòcol. Un primer, que podria definir els límits de la pròpia parcel·la (possiblement coincidents amb els de la maqueta) i un segon nivell superior, a cota de les dependències de la planta pis.

Els diversos murs de contenció, que s'eleven fins a cota de barana reben el mateix tractament que els tancaments de la casa, estenent la unitat visual del conjunt. En planta la volumetria reproduïx una tipologia en esvàstica que expandeix les seves ales vers un entorn graonat de límits indefinits, construint una interessant seqüència d'espais buits i plens.

L'articulació de volums remet, tant pel que fa a l'organització espacial com per la relació amb l'entorn, a la casa Krölller i a la segona versió de la casa a Werder. Atributs espacials que refereixen, un cop més, al mestre Schinkel. Alguns autors consideren probable que el projecte el tingués a ell per client i l'emplacen a les rodalies de Potsdam¹⁹. Des d'aquesta hipòtesi, la casa de formigó no seria sinó una darrera versió de la casa que deu anys abans Mies havia intentat fer per a la seva família, a Werder, i aquests moderns estrats horitzontals, una traducció d'aquells romàntics jardins de rosers. Mentre que les fotografies de les maquetes podrien generar dubtes sobre la pertinència de considerar plataforma el límit rectangular coincident de la maqueta, les dues perspectives rasants no ofereixen dubtes: Incorporen, obliquament, aquesta plataforma més llunyana, dins del pla del quadre de la composició. [fig.39] Semblaria que, un cop resolta l'estructura formal dels seus nous projectes, Mies es pot ja

¹⁹ J.L.Cohen conjectura que la casa podria estar emplaçada a Potsdam. Cohen, J., 2007. Mies van der rohe. Madrid: Akal, p.35. També Schulze, F., que parla d'una correspondència que demostraria l'interès de Mies en comprar uns terrenys a la selecte zona de Potsdam-Neubabelsberg. (Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*, p. 116.)



esmerçar en recuperar el lloc, transportant tanmateix determinades condicions abstractes d'aquelles seves admirades arquitectures clàssiques. El podi en seria el primer i més important element.

- Casa de Camp en Totxo (1924)

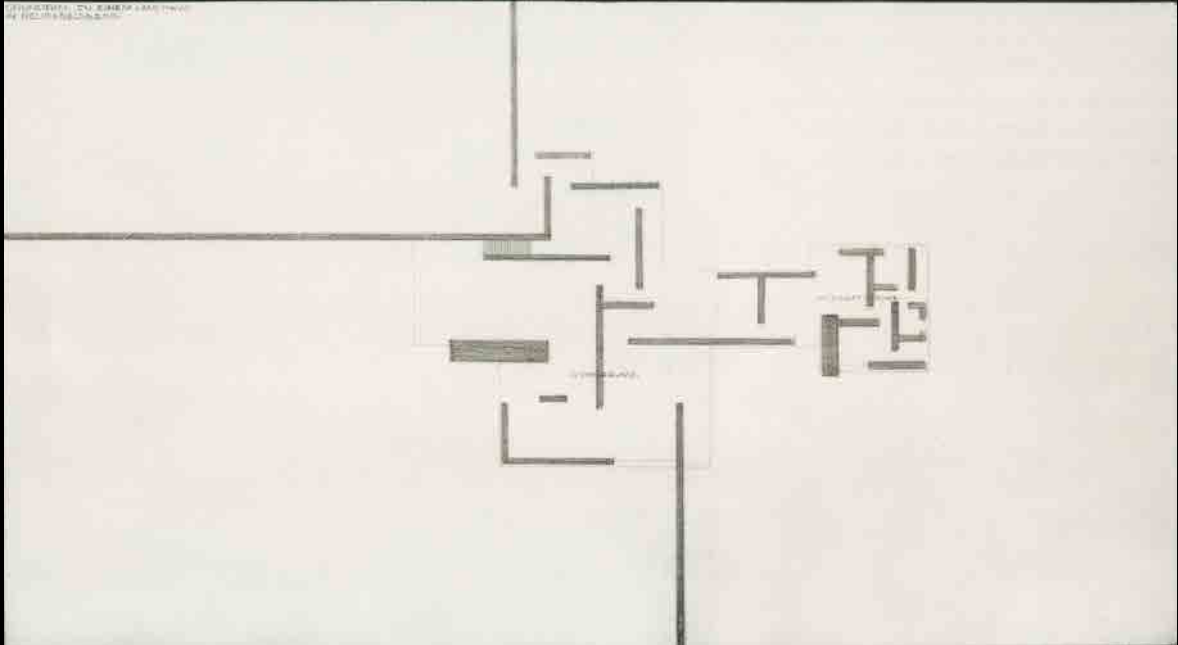
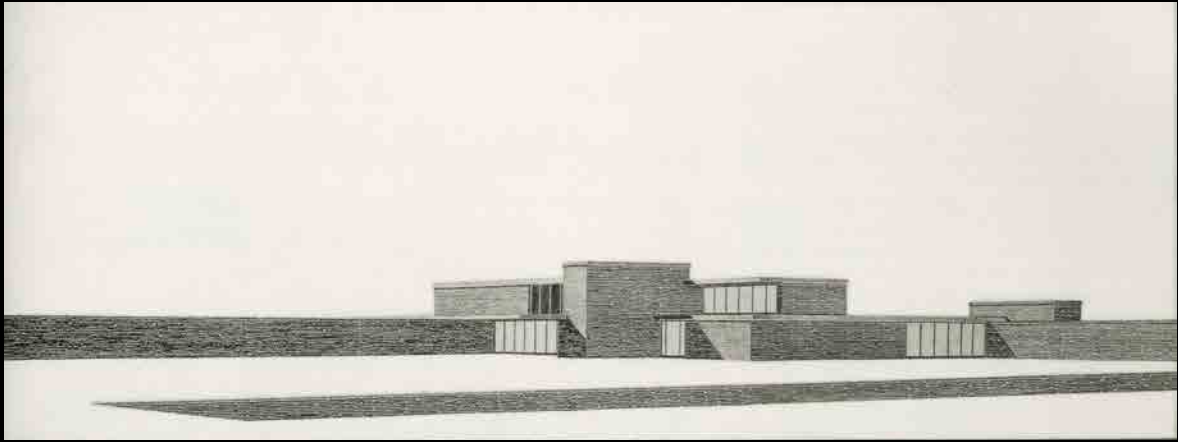
El canvi de material respecte el projecte anterior, per sobre de la forma, és el que dona títol al darrer dels cinc projectes no construïts d'aquells període. Si en les propostes anteriors les fotografies de maquetes, perspectives o fotomuntatges es revelaven fonamentals, aquí seria indiscutiblement la planta el document rellevant del projecte. [fig.41]

Mentre que a la casa de formigó, malgrat l'arquitecte, l'organització de la planta l'apropava més a la forma de Behrens²⁰ que a l'estructura de Berlage, aquí la planta pren una notable similitud al quadre "*El ritme d'una dansa russa*" que Van Doesburg havia pintat sis anys abans i que Mies coneixia abastament. [fig.27]

L'atracció vers aquella pintura es contraposaria però, amb la crítica implícita al moviment De Stijl ("l'estil"), continguda en l'escrit *Bauen (construcció)*, contemporani al projecte: "*...la forma com a fita és formalisme, i això ho rebutgem. Tampoc busquem un estil. També la voluntat d'aspirar a un estil és formalisme. Tenim altres preocupacions...*"²¹ Potser per a neutralitzar aquesta ambigüitat l'arquitecte posi l'accent en l'enunciat del projecte amb l'ús d'un material, el totxo, que utilitzat estructuralment el torna a apropar a Berlage i al seu admirat edifici de la Borsa d'Amsterdam.

²⁰ particularment a la casa Weigand.

²¹ (Mies van der Rohe, L., 1923. *Bauen*, G.)

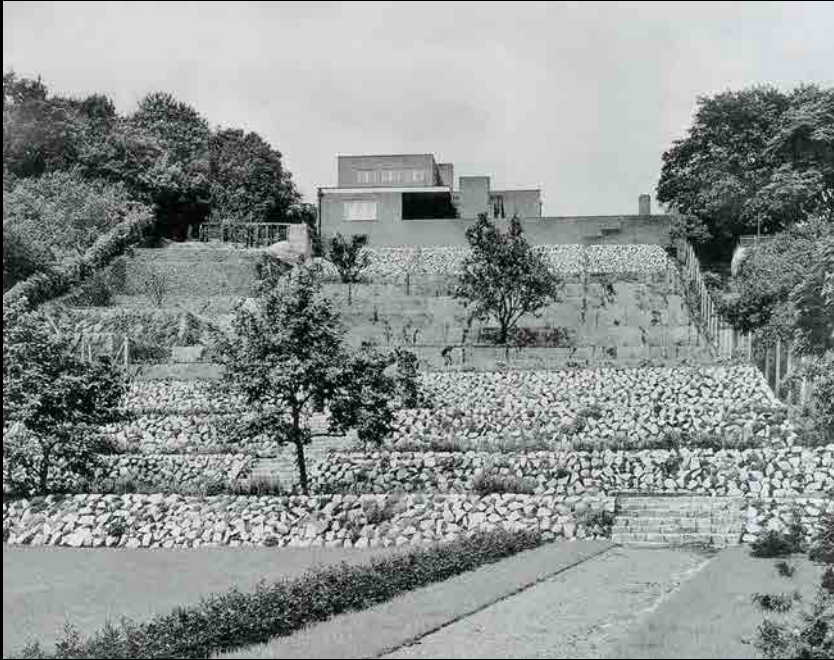


Uns murs portants de totxo són els que el permeten obviar l'estructura de pilars i basteixen una construcció neoplàstica que estén els seus límits fora del paper, indefinidament. La planta obvia deliberadament qualsevol referència entre interior i exterior, fins i tot suprimint els tancaments envidrats. Tan sols una fina línia delimitarà la projecció del pla de la coberta i, per extensió fixarà l'epicentre de la composició. Cap pista sobre l'ingrés. Mies hauria pres de Wright una organització expansiva de la casa on des del seu nucli, sovint ocupat per la llar de foc, es llançaven uns murs que desdibuixaven les relacions entre el dins i el fora. Així esdevindria als projectes de totxo d'Oak Park i particularment a la Robie House²². Però ni Wright ni Schinkel, havien dut mai tan al límit la dissolució entre l'edifici i el seu entorn.

A la casa de totxo, a diferència de la casa de formigó, on els tancaments de la casa i els paraments de la urbanització eren encara entitats diferenciades, aquesta frontera s'esvaeix, accentuat per la manera amb la que Mies interessadament la representa. La perspectiva rasant [fig.40] era l'altre document que complementava la documentació del projecte. A través del seu punt de vista s'observa com l'arquitecte obre deliberadament el camp focal més enllà del rectangle que delimita la planta. L'estratègia permet constatar, com ja esdevenia a la casa de Formigó, que el límit rectangular definit per la planta, el lloc aparent del projecte, en realitat corresponia al podi interior d'un solar de límits incerts.

Com es pot apreciar, doncs, els projectes de Casa de Camp de Formigó i de Casa de Camp de Totxo varen inaugurar una constant, inalterable al llarg de tota la biografia professional de Mies: La construcció, des del projecte, d'una plataforma que s'erigiria com

²² Mies coneix Wright a través d'una exposició de les seves obres a Berlín, el 1910. Mies recordaria més tard: "Aquí es comptava, per fi, amb un arquitecte que havia donat amb la verdadera font d'inspiració de l'arquitectura" (Citada a Zimmerman, C., 2006. *Mies van der Rohe: 1886-1969: La estructura del espacio*, p. 8.)



a constant espai de mediació entre l'edificació i l'entorn. Una mena de comodí *ad hoc* per a controlar amb precisió l'aproximació i l'accés al projecte, sovint iniciat des de lluny.

2.3.3. PLATAFORMES DE TOTXO

“L'Arquitectura comença quan dos totxos es col·loquen junts cuidadosament”²³

Paradoxalment, Mies havia escollit per a bastir el seu projecte més abstracte el material més concret, el totxo, material comú tant dels projectes com de les corresponents plataformes que Mies proposaria durant el quinquenni següent. El notable reconeixement professional de Mies entre els cercles empresarials Berlínesos li va permetre, al llarg dels propers anys, accedir a uns encàrrecs que havien de suportar econòmicament una situació familiar complexa. L'inevitable fregament entre els plantejaments formals de l'arquitecte i les necessàriament assumibles convencions formals dels seus benestants clients ajornaria temporalment algunes de les indagacions més abstractes presents als seus darrers projectes, com l'omissió de l'element finestra als murs exteriors, o la fluïdesa entre interior i exterior garantida per uns tancaments envidrats de terra a sostre. Per contra, la plataforma, amorosida la seva freda geometria per la calidesa del totxo en que és construïda, suportaria la confrontació i estaria present en la major part d'aquells projectes residencials, per altra part no especialment substantius dins la trajectòria miesiana. D'aquell període en obra vista, destaquen la casa Wolf, les quasi bessones cases Lange i Ester, i especialment el projecte pel Monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg.

²³ Citat al article Smithson, A., i Smithson, P., 1967. *Mies van der Rohe Architectural Design* 7/69 pp.363-366.



Derruïda durant la Segona guerra, la casa Wolf (Gubin, 1925-27) [fig.42,43] fou la primera d'aquella sèrie de cases construïdes per a representants de la burgesia Berlínesa, projectades en paral·lel al seu projecte d'ordenació de la Weissenhof (Stuttgart, 1925-27). Entrant per la part superior d'un solar topogràficament força accidentat, el programa de la casa s'estructurava en tres cossos, de dues plantes d'alçària, disposats en esvàstica, sobre una plataforma d'obra vista que recintava tangencialment els testers dels cossos. Més que la quasi obligada seqüència de plataformes terrassades que salvaven el fort desnivellat del solar, en feixes, als interessos d'aquest estudi destaca l'important basament constituït pel provocat cosit coplanari entre el mur de contenció de l'habitatge i un dels testers dels cossos de la casa. La volguda alteració en la percepció de l'escala de l'alçat del projecte remet a la primigènia casa Riehl, o més allunyadament a algunes de les primeres propostes residencials wrightianes.

Les cases Lange i Esters (Krefeld, 1927-30), dissenyades conjuntament, en solars limítrofs, comparteixen amb la casa Wolf el totxo com a material de tancament de la totalitat del conjunt, i també la plataforma que les suporta. En ambdós casos el podi d'obra actua com espai de mediació, lleument elevat, entre l'habitatge i el jardí posterior. [fig.44,45]

Monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg (Berlín, 1926)

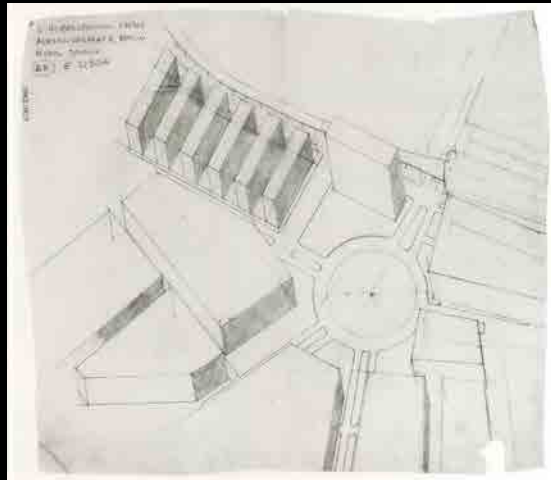
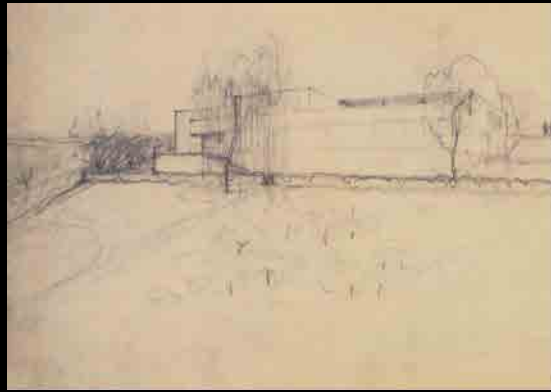
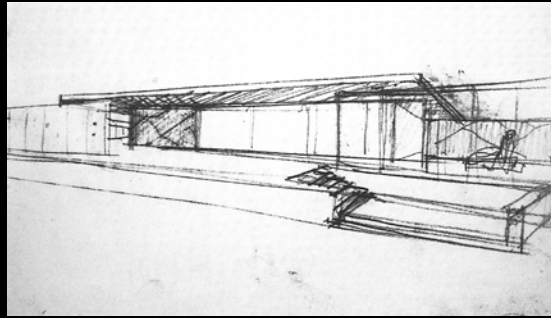
Fins i tot fora de l'àmbit residencial, Mies aprofitaria el singular encàrrec, tenyit de connotacions ideològiques contraposades a les de la resta dels seus encàrrecs contemporanis, per a seguir indagant en les dues constants formals assenyalades: l'ús del totxo i la presència massiva del podi. La versió oficial de l'assassinat dels dos dirigents polítics contra un mur de totxo²⁴ i la condició estereotòmica d'uns volums prismàtics associables a

²⁴ De fet, Liebknecht i Luxemburg no varen morir afusellats contra un mur sino caminant cap a la presó. Egbert, El arte i la izquierda en Europa. (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. Mies van der Rohe: una



l'apilament d'un conjunt de taüts, atorgarien a l'arquitecte la suficient consistència narrativa per a explicar des d'aquest registre constructiu un projecte assedegat de simbolisme. Emplaçat al cementiri Berlínès de Friedrichsfelde, el monument mostrava l'irregular disposició d'un seguit d'estrats horitzontals, de sis metres d'alt per dotze de llargària i quatre de fons, en conjunt. El reforçament de la seva estructura interna, en formigó armat, permetia forçar visualment l'esbiaixat horitzontal entre els volums, i projectar unes ombres que accentuaven el dramatisme de la proposta.

El dens apilament de simbòlics taüts, silent memòria als herois de la revolució de Novembre, es transfiguraria puntualment en podi des del que llançar còmplices proclames. [fig.46] L'altra fotografia [fig.47] mostra algunes operacions relatives a la relació del monument amb el pla del terra: Per un costat, la presència d'un primer ressalt, de poca alçària, que conté conjuntament monument i recinte de vegetació, que li fa d'espai de mediació frontal. Per altra, l'existència d'un parell de graons, el primer d'ells, com a lleu inflexió de la primera vorada perimetral d'obra, i un segon graó que sobresurt en voladiu de la primera plataforma. A través d'ells la plataforma més simbòlica i conflictiva de la trajectòria de Mies convidaria a la seva accessibilitat.

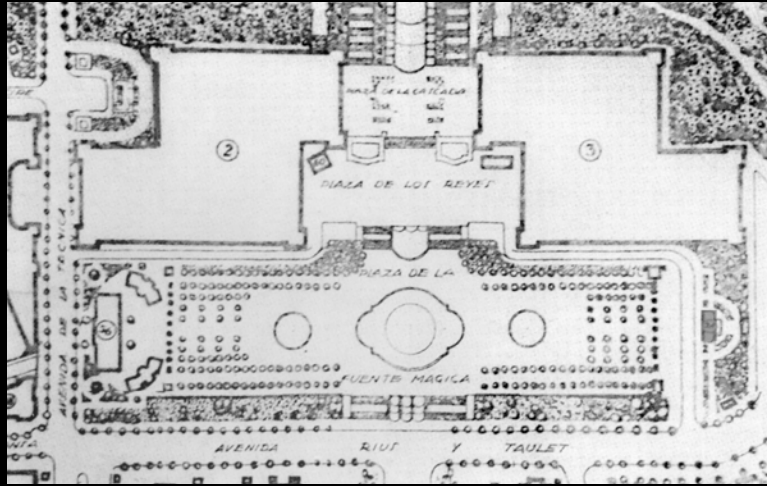


2.4. 1928

“L’arquitectura és la relació espacial de l’home en el seu entorn, l’expressió de com s’afirma en ell i de com sap dominar-lo. Per això, l’arquitectura no és només un problema tècnic, ni un problema exclusivament organitzatiu i econòmic. En realitat, l’arquitectura sempre és la consumació espacial d’una decisió intel·lectual”²⁵

El paràgraf precedent formava part de la conferència que Mies va impartir a la Biblioteca Nacional d’Art de Berlín, al març de 1928. Tenia 42 anys. La seva definició categòrica de l’Arquitectura no deixava dubtes sobre la maduresa del seu pensament. Rotund correlat de les seves reflexions, els projectes d’aquella anyada deixarien constància de la seva prolífica producció. Ho hagués estat tan sols pel projecte del Pavelló Alemany, a Barcelona, considerat unànimement com una de les icones de l’arquitectura moderna. Però a més, aquell mateix any veuria encara dos altres projectes absolutament destacables: El de la vil·la Tugendhat, a Brno, i el menys reconegut de la remodelació de l’Alexanderplatz, a Berlín. Convé assenyalar que aquests tres projectes seleccionats contenen plataformes, que s’eleva a diferent alçària respecte el pla del terra: El podi del pavelló alemany, poc més d’un metre; el basament de la vil·la Tugendhat, prop de vuit metres, els resultants d’accedir des de la coberta d’un volum de dues plantes; la catifa urbana de l’Alexanderplatz, a peu pla, davant la necessitat de veure’s travessada per la circulació rodada. Amb independència de l’algorisme de la seva cota, la presència de la plataforma en cadascun d’aquests projectes els faria especialment oportuns per a ser invocats en el present treball, més encara quan cadascun d’ells representen pedagògicament, tres

²⁵ Els requeriments de la creativitat arquitectònica. Conferència Març 1928. (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 452.)

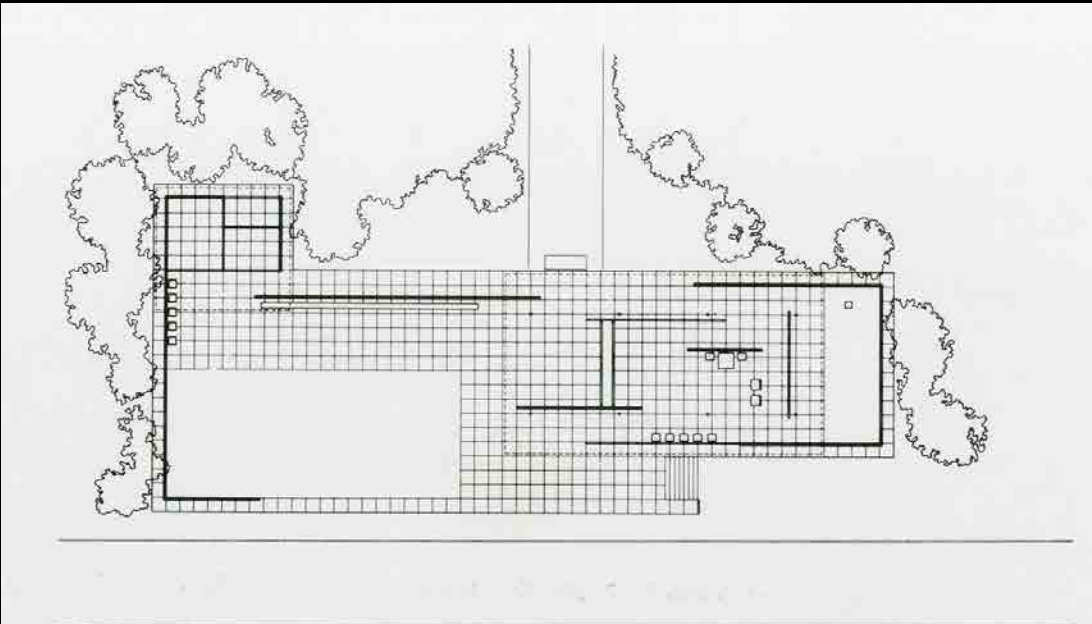
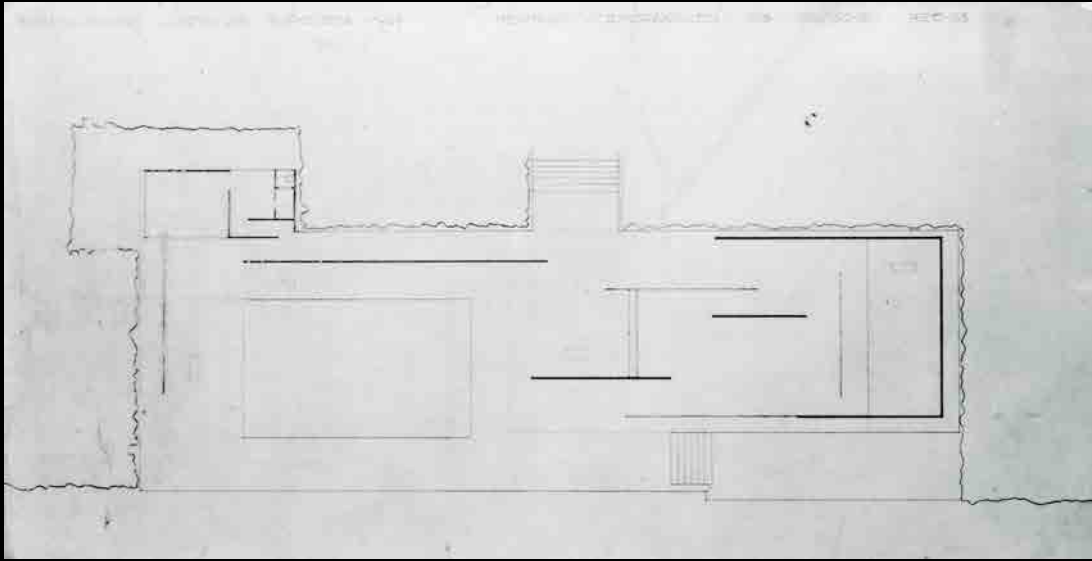


nocions diverses de plataforma que, com es veurà, reincidiran en futures propostes. Però més enllà d'aquesta consideració capital, el present capítol constata alhora la incorporació d'una altra valència associada al fet en sí de la plataforma miesiana: El de la introducció del buit en la seva arquitectura. Tot i la naturalesa visualment expansiva de tota plataforma, el pla actiu dels seus terres, convenientment complementat pels murs alternadament cecs del pavelló de Barcelona, o pel profund llindar cobert de la vila de Brno, o pel contorn dels paraments envidrats de les façanes de la plaça de Berlín, aconsegueix definir uns espais de transició ocupats per un buit dens, ple d'arquitectura.

PAVELLÓ D'ALEMANYA (Barcelona, 1928-1929)

Al 1928 les autoritats alemanyes acorden participar a l'Exposició Universal de Barcelona de 1929, i encarreguen a Mies la construcció del pavelló de la República. Per tot programa es transmet a l'arquitecte que l'edifici ha de presentar els nous valors democràtics, culturals i econòmics de la nova Alemanya de Weimar. A més, l'edicle ha de allotjar els actes cerimonials i representatius que es desenvolupin al llarg d'aquells mesos. Poques vegades un programa haurà condicionat tan poc la forma, com el propi Mies reconeixeria anys més tard. Com esdevé en d'altres projectes rellevants de Mies que aquest treball aborda, no és tracta tant de fer una anàlisi exhaustiva d'aquesta obra cabdal, com de posar l'accent en aquells episodis que mostren la intensitat i cura amb la que l'arquitecte construeix un nou pla del terra elevat des del que traça l'aproximació visual a l'edifici. Des d'aquest punt de vista reductiu, cal destacar tres fets del projecte: El canvi d'emplaçament del solar, la geometrització del podi i el sistema doble d'accés.

1. Canvi d'emplaçament del solar. Com és sabut, al llarg de la visita al lloc, un any abans, i malgrat les presses per a executar l'obra, Mies no va acceptar l'indret que se li ofería i



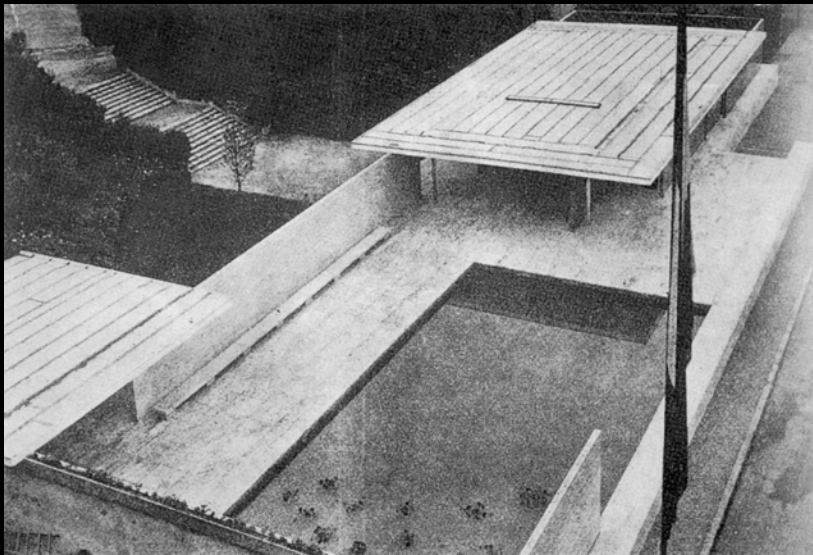
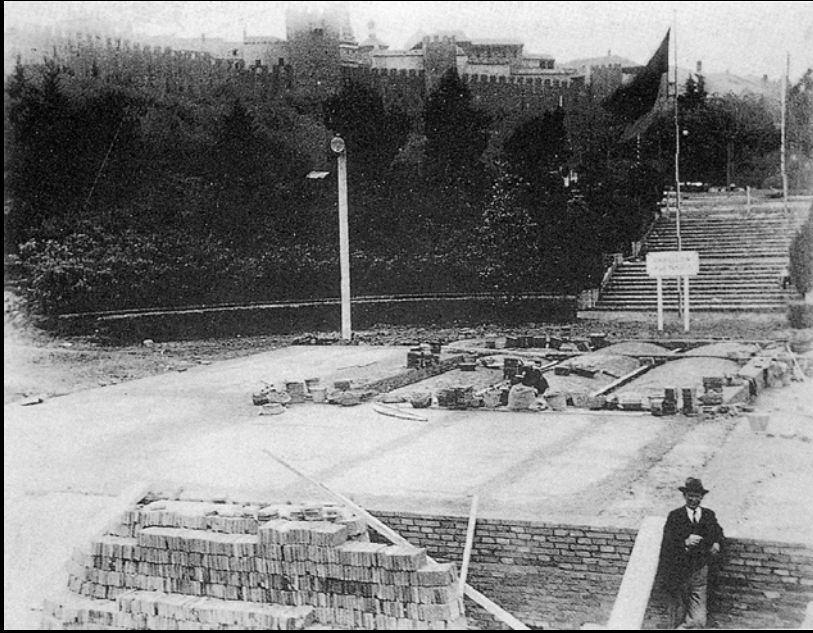
va proposar-ne un d'alternatiu²⁶. L'emplaçament suggerit per l'arquitecte, i sorprenentment acceptat per la Comissió de l'Exposició, es situava al final de la plaça de la Font Màgica, dissenyada pocs anys abans per Puig i Cadafalch, en paral·lel a l'extens mur del Palau Alfons XIII, interceptant el recorregut que connectava l'esplanada amb el camí lateral ascendent cap el Poble espanyol, a través d'una generosa escala que salvava el desnivellat [fig.51, 52]. Aquesta decisió, més enllà d'explicitar un cop més la importància que Mies atorgava als emplaçaments dels seus projectes, esdevé fonamental, com alguns autors ja han destacat.²⁷

2. La geometrització del podi. Si bé abans, a la Casa de Camp de Totxo i a la de Formigó, o fins i tot als seus anteriors projectes de matriu Schinkeliana, una determinada noció de plataforma ja és present, seria aquí per primera vegada que el pla horitzontal inferior, el del terra, acotaria els seus límits amb la precisió que li determina la retícula de peces de travertí de 1,10 x 1,10m. que el revesteix.

El podi del Pavelló, ja des de les primeres versions [fig.53], depura la seva geometria i, el que és realment important, s'erigeix com a solar real del projecte. La retícula del paviment serà utilitzada a partir d'ara, com a partitura que pautarà la disposició d'estructura, tancaments i, fins i tot, mobiliari.

²⁶ "Mies va rebutjar l'emplaçament que li oferia la direcció de l'Exposició- sens dubte amb la millor de les intencions- a la cantonada interior del Palau Alfons XIII- al peu de l'esglaonat que ascendeix cap el Palau Nacional, perquè va considerar que allà, en mig del tumult de l'Exposició, amb tota l'acumulació de motius arquitectònics sense originalitat i els seus habituals ornaments de colors, no es podia aconseguir un resultat eficaç" Genzmer, 1929. Citat a Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp. 41-45.

²⁷ "L'elecció del terreny va ser potser la decisió creadora més important de l'arquitecte, doncs l'especial ubicació jugaria un paper important en la forma de l'edifici. Així sembla, quasi per suposat, que l'entrada del pavelló es produeixi ortogonal a la paret del palau i que, contraposant-se a la seva impermeabilitat, es deixi obert i espaiós. El fet de poder prescindir de portes va portar l'arquitecte a deixar fluir de forma impecable els espais interiors i exteriors". (Id. p. 46.)



En aquest sentit, el lleuger endarreriment concèntric dels murs perimetrals del projecte (una rajola de travertí) en relació als límits rectangulars del podi explicita la voluntat de l'arquitecte de dotar d'autonomia formal a la plataforma en relació a la resta d'elements que es dipositen sobre ella. [fig.54]

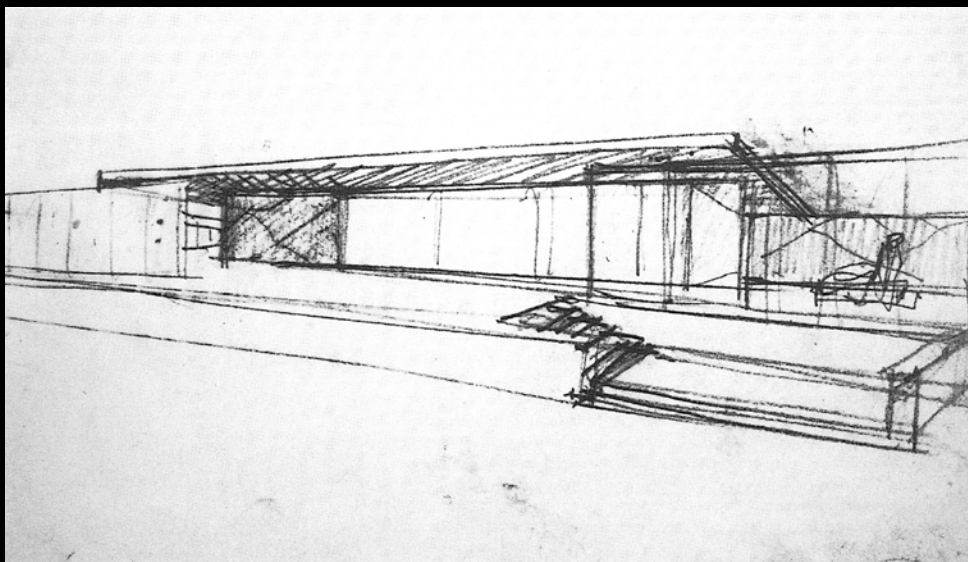
De les dimensions del podi, l'alçària és probablement la més rellevant. La versió final de la planta té uns 60 metres de llarg per 20 metres d'ampla. La seva alçària, 1.20m, des de l'alçat longitudinal anterior, i quasi enrasada, respecte la seva façana posterior. Els diversos desplaçaments de la plataforma per a ajustar aquestes cotes amb la topografia fan palesa aquesta especial cura²⁸. Probablement perquè, en tant que edifici públic, l'arquitecte considerava que aquesta precisa cota conciliava la significació solemne del podi, que oferiria un punt de vista privilegiat sobre l'esplanada, amb la seva l'alçària crítica, tot just evitant unes baranes que alterarien la seva abstracció²⁹.

3. Sistema d'accés amb doble ingrés. El podi és tanmateix el lloc on es dirimeix el sistema de circulacions del conjunt, episodi substantiu del projecte. Mies proposa aquí un doble accés. Difícilment podia ser d'altra manera doncs el pavelló s'inscriu dins un recorregut continu que peatonalment connecta tant com intercepta, l'esplanada amb la pujada cap el poble espanyol [fig.55,56]. En el límit, el pavelló podria ser interpretat com un singular replà intermitentment cobert, segment d'un recorregut passant, per on es transita³⁰. La fluïdesa pròpia de la seva naturalesa neoplàstica accentuaria l'obligat dinamisme del traçat.

²⁸ (Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. p. 77.), correlat de l'esplèndida Tesi Doctoral de l'autora.

²⁹ Com es veurà posteriorment, els projectes de Mies eviten les baranes tant com poden i quan es fan necessàries solen ser traduïdes a elements de mobiliari urbà que fan les funcions.

³⁰ Podria ser que imposat per la direcció de l'Exposició.



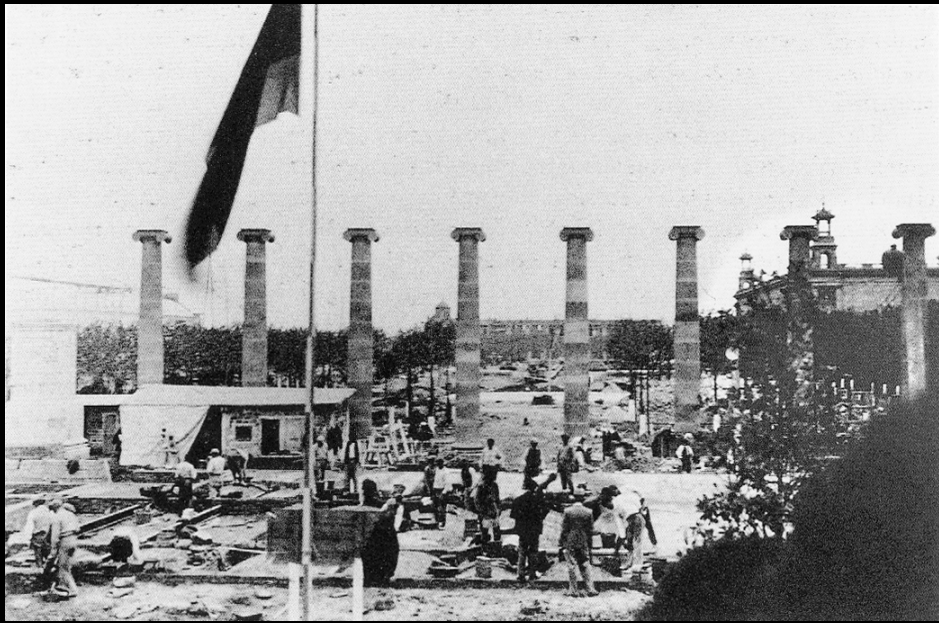
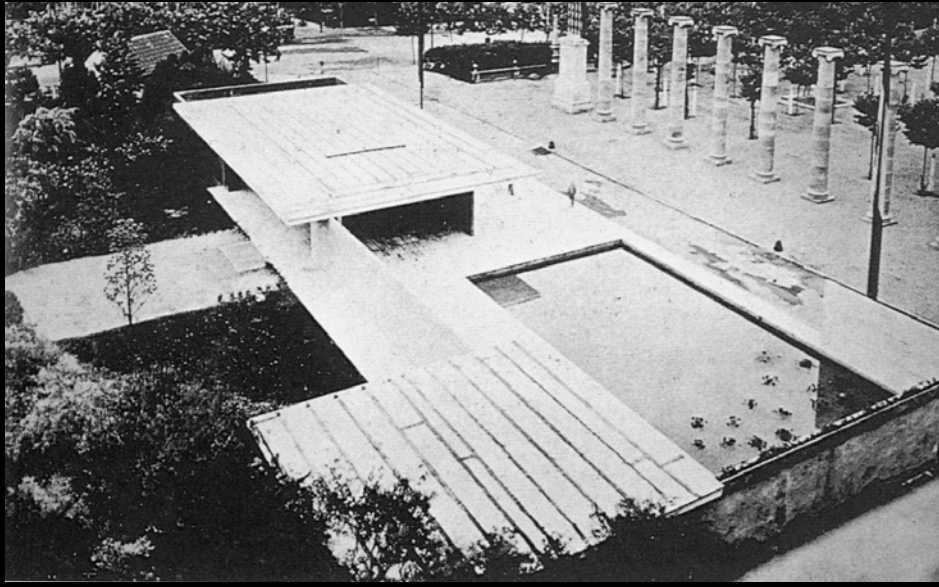
La llarga seqüència d'aproximació i travessament del projecte disposa d'un doble registre amb percepcions absolutament diverses, que convé analitzar separatament:

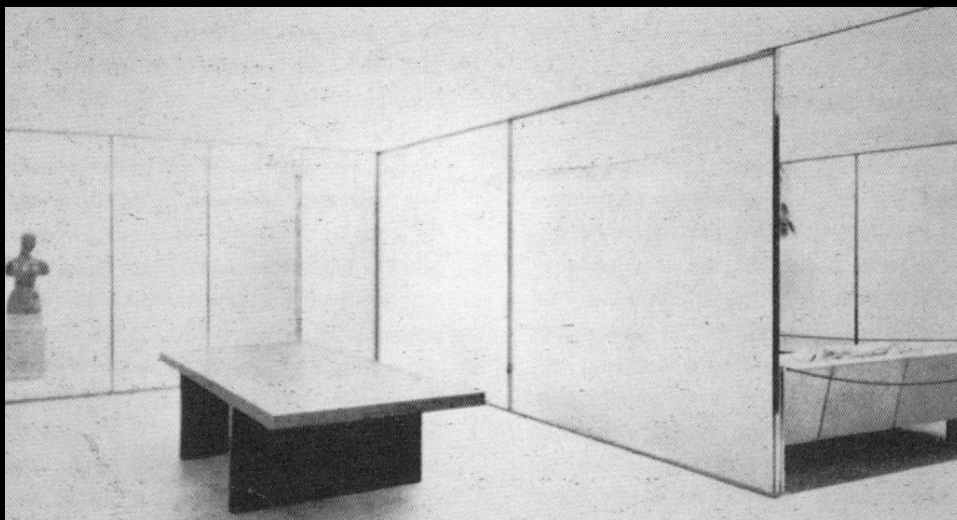
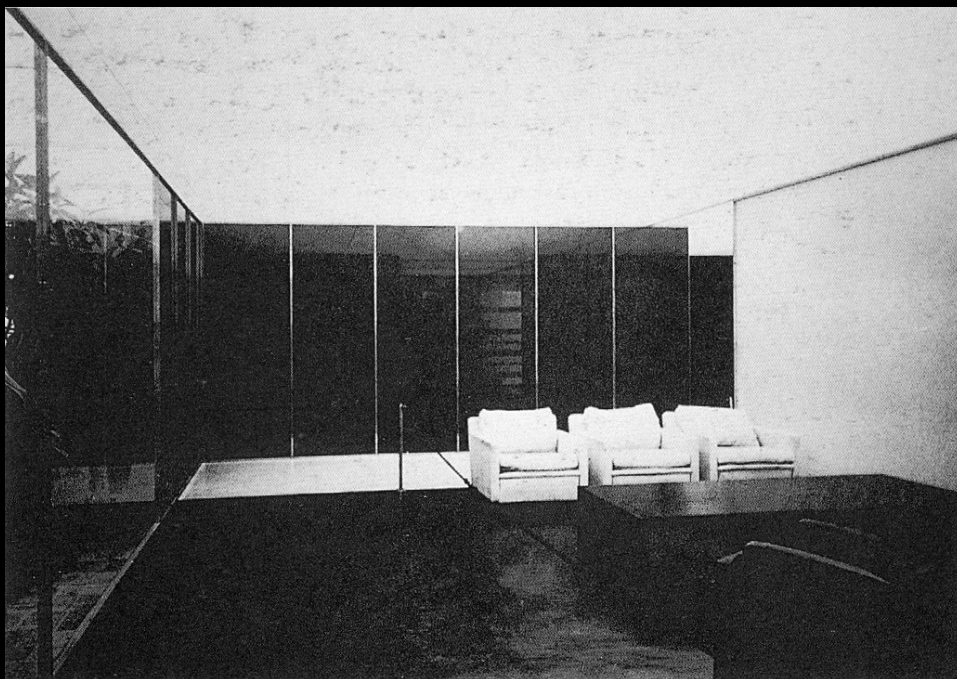
a.- Accés inferior. Des de la “Font màgica” la proposta ofereix una aproximació frontal llarga, a través de l'esplanada. A l'època, la seva percepció quedaria irremissiblement filtrada per la verticalitat de les vuit columnes existents [fig.59,60], oferint sorprenentment una visió que remet al seu projecte Schinkelià per a la casa Krölller-Müller. Però a diferència d'aquella, aquí el podi elevat barra el pas i proposa un accés tangencial. Els 8 graons salven el desnivellat situen al visitant sobre el podi, des d'on s'activen noves visuals [fig.57,58]. Salvats els graons, el mur de travertí que emmarca la visió frontal es retalla parcialment contra una densa vegetació i contra el gran mur del palau, veritable pla del fons d'aquesta perspectiva. El pla d'aigua³¹ que apareix per davant obliga a girar 90° per a seguir externament el recorregut, o girar encara 90° més per a accedir a l'interior del pavelló, lliscant per pla de marbre *vert antique*, sota el raser de la marquesina³². El complex gir de 180° de l'ingrés remetria al seu admirat projecte de la Casa del Jardiner a Charlottenhof, de Schinkel, i tindria tanmateix equivalència amb el projecte contemporani de Le Corbusier per a la Ville Savoie.

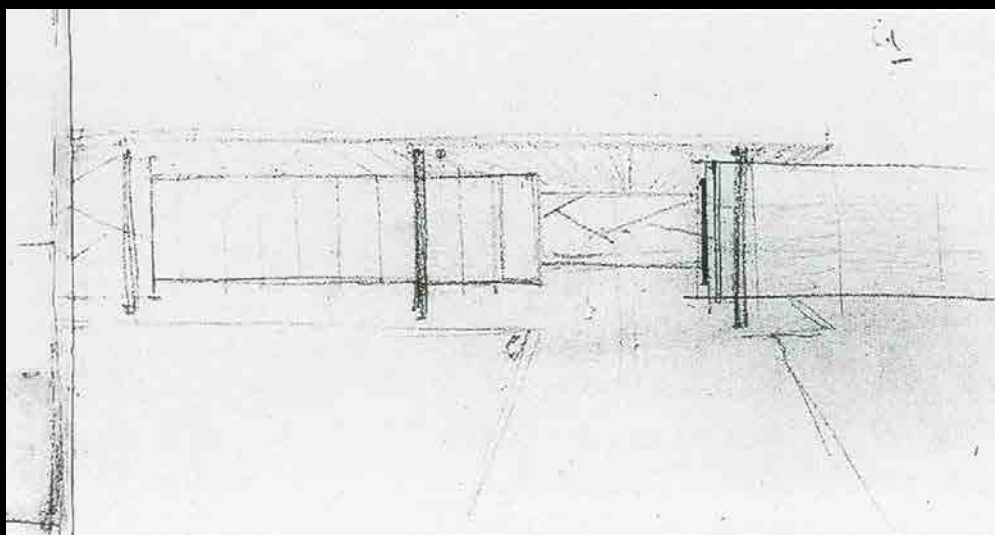
Els primers fotogrames d'aquesta seqüència ascendent permet ja reconèixer dos més dels episodis importants del projecte: L'alliberament de la component portant dels murs, en tant

³¹ Schinkel. Possible reminiscència del plans geomètrics enjardinats de Krölller-Müller i Werder (rosers)

³² En la primera versió de la proposta s'aprecia com aquest accés tangencial era l'inici d'un recorregut que, resseguint la mateix direcció i amplària de l'escala, portava cap a les oficines, entre la vora del podi i la del pla aigua. Però en els versions posteriors, el pla d'aigua es desplaça lateralment, fent de límit frontal i obligant a girar perpendicularment per a continuar cap a l'exterior o bé girar 180° per entrar al recinte cobert del pavelló. L'operació permetrà addicionar les dues circulacions que circulaven en paral·lel, longitudinalment a l'estany, de dimensions massa crítiques, aconseguint un espai més ampli on si acabarà disposant el banc corregut. (Veure document a Gastón, C., 2005. Mies: el proyecto como revelación del lugar. p. 64.)







que s'introdueix una estructura pròpia de pilars en creu³³ (que a més inauguraria una relació espacial estructura-tancament, fonamental per la seva futura arquitectura), i la utilització de materials nobles com a revestiment final de paraments verticals i horitzontals³⁴ (en particular els tancaments verticals es veuran fortament influenciats pel seu darrer projecte per a la Sala de vidre a l'Expo de Stuttgart). [fig.61,62]

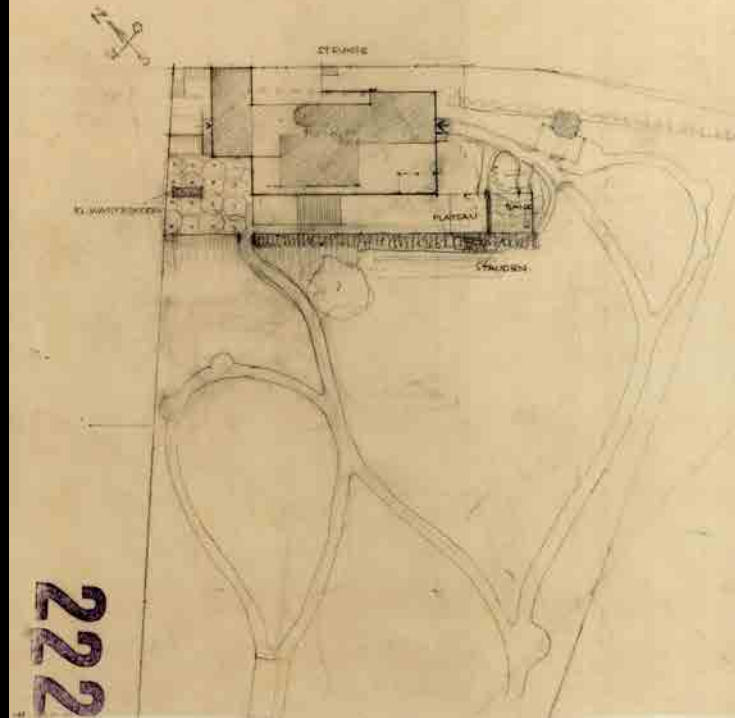
b. Accés superior. A diferència de l'accés inferior, el superior té una aproximació curta. El pavelló es descobreix quasi sobtadament en el revolt de l'avinguda Rius i Taulet. Des d'allà, les visions des del darrer graó superior de l'escala que descendeix vers la plaça, lleument per sobre de la coberta del pavelló, es perden frontalment en l'horitzó de l'altre extrem de l'esplanada. Descendent els aproximadament tres metres que salva l'escala, les arestes dels testers del mur de vidre i del de travertí emmarquen una visió frontal focalitzada en el mur de marbre verd, sota el pla de la coberta, que aixopluga l'ingrés [fig.63,64]. Malgrat l'evident interès de la construcció d'aquest episodi, la diferència de recursos i d'escala entre un accés i l'altre, no sembla deixar dubtes sobre la condició principal de l'altre accés. Semblaria, en aquest sentit, que l'arquitecte ha preparat espacialment una sortida ascendent, més que una entrada descendent. Sigui com sigui tant les diferents versions preliminars de la proposta com la definitiva permeten constatar com és l'eix d'aquesta escala posterior la que fixa continuadament tot el projecte en sentit longitudinal.

Internament un recorregut i altra desemboquen en l'epicentre del projecte materialitzat pel mur valuós d'ònix, que ocuparia una posició nuclear equivalent a la llar de foc en les

³³ Per a molts, com el mateix Wright, solució redundant, atenent que els murs existents suportarien per sí mateixos les dues cobertes.

³⁴ Tot i que com ell afirmaria posteriorment: " Si hagués utilitzat l'obra de totxo, el pavelló hauria tingut la mateixa qualitat arquitectònica –m'agrada el totxo- però dubto que hagués estat tan celebrat. Entrevista a MVDR per K.Kuh, 1964. (Citat a Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. p. 80.)

BALI TUGENDHAT BRUNN PARTENPLAN M 1:100



mansions wrightianes. Externament, en canvi, és el parament vertical de travertí, rere banc, el que trava sobre d'ell les dues cobertes, contrapunt elevat dels dos plans d'aigua³⁵.

El recorregut sinuós del projecte permet valorar dos gestos de la planta, ja assajats en propostes anteriors, que la doten de complexitat i sense els quals el sistema de circulacions del projecte hagués perdut notablement interès. El primer, la disposició tangencial de l'escala d'ingrés, perpendicular al sentit d'aproximació. El segon, el parament exempt de marbre *vert antique*, que obstrueix la visió simultània dels dos accessos i alhora convida al gir de 180° respecte el sentit d'arribada.

A mig camí entre l'extraversió del pavelló i la introversió del pati³⁶ els murs perimetrals del pavelló alemany, intercalen segments d'alçats buits i plens, reinterpretant en un registre modern, aquelles filada de columnates exemptes de les vil·les de Schinkel, amb les que compartiria finalitat: La captura d'un espai buit i dens que sobre un cerimoniós basament massiu, meticulosament elevat, convidaria a girar la vista i contemplar la ciutat.

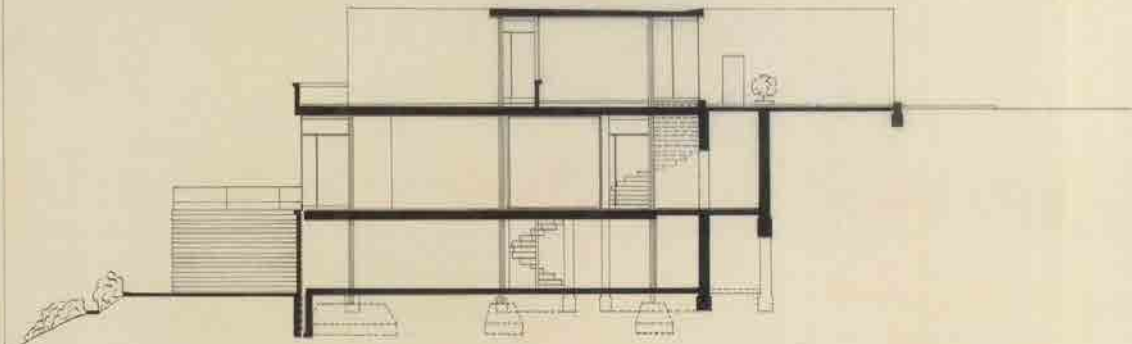
LA CASA TUGENDHAT (Brno, 1928-1930)

La Vil·la Tughendat [fig.65,66] es projecta simultàniament al pavelló alemany. Però mentre que el pavelló de Barcelona remet a la construcció planar de la Casa de Camp de Totxo (1924) , la vil·la de Brno reprèn relacions volumètriques ja iniciades a la Casa de Formigó (1923). El matrimoni jueu d'origen alemany encarrega Mies, del que coneixien la Casa Perls, una mansió a Brno (Txecoslovàquia). L'encàrrec, sense límit pressupostari inicial,

³⁵ L'actual tancament de l'ingrés posterior reforça el recorregut circular meitat interior, meitat exterior, que s'inicia i s'acaba a peus de les graons del projecte.

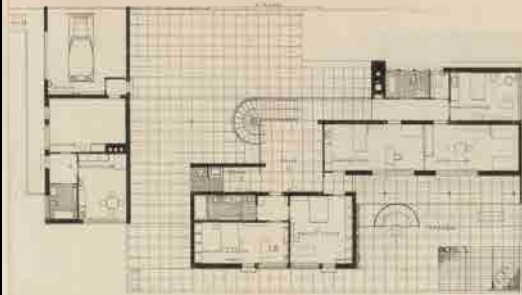
³⁶ Les relacions entre l'arquitectura del pavelló i del pati han estat lúcidament contrastades a l'escrit de Martí Aris, C. *Pabellón y Patio como elementos de la arquitectura moderna*.

HAUS TUGENDHAY BRUNN



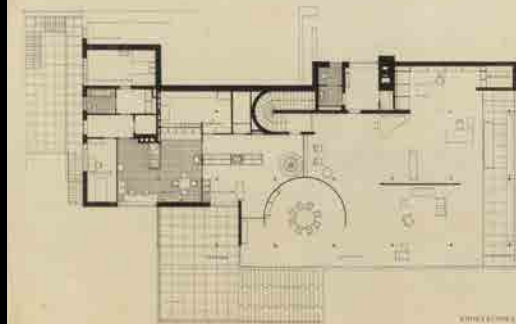
AC 149

HAUS TUGENDHAY BRUNN



BRUNNEN

HAUS TUGENDHAY BRUNN



BRUNNEN

atorga a Mies llibertat absoluta. El luxós refinament dels materials de revestiment interiors i l'exclusivitat en el disseny d'un mobiliari, que acabarà transcendint al propi projecte, del que en prendria el nom, en deixen constància.

Les característiques topogràfiques del solar, deprimit des del carrer d'accés, atorguen un protagonisme determinant a la secció [fig.67], a través de la qual Mies organitza el programa, en tres plantes: Les dues inferiors, conformen un basament rectangular, que salva el desnivellat entre el carrer i el jardí posterior, mentre que la superior, que allibera superfície de programa per enquibir terrasses, gaudeix una organització volumètrica més lliure. La planta superior [fig.68], a peu pla de carrer, conté dos cossos: El menor, quelcom més avançat, perpendicular a carrer, incorpora el garatge i dependències del servei. L'altre cos, perpendicular al primer, on es disposa l'entrada de la casa, es subdivideix en dues cèl·lules que acullen respectivament les dependències dels pares i les dels fills.

La planta intermèdia [fig.69] conté les dependències diürnes: menjador, biblioteca i estar, més els espais servidors corresponents. La planta inferior, es destina totalment a serveis, magatzem i instal·lacions.

Del projecte de la Vila Tugendhat als interessos del treball, interessen tres aspectes: Les percepcions canviants del seu basament i les característiques espacials singulars, tant de l'accés, com del sistema general de circulacions del projecte.

1. El basament. De la massivitat del basament del projecte, que contrapunta la contemporània lleugeresa del pavelló alemany, destacava una gran obertura apaïsada enrasada a pla de façana. Aquest parament de vidre disposava d'un sofisticat mecanisme que enfonsava fins el terra la totalitat del finestram, per a gaudir del màxim contacte amb l'exterior de les principals dependències. Més enllà de l'eficàcia d'una solució que accentuava radicalment la permeabilitat de la visió, aquest enginyós episodi produïa, un interessant Trompe-l'oeil:



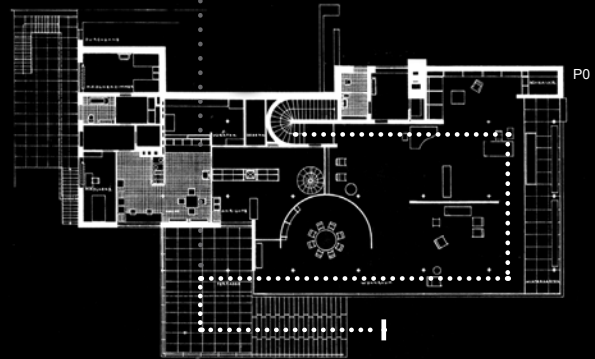
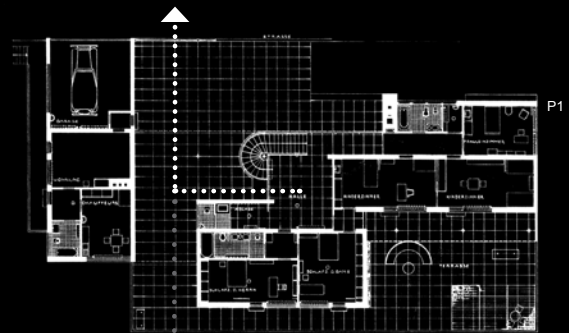
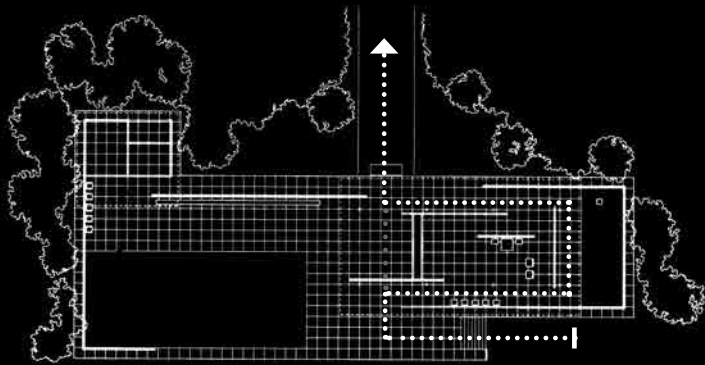
- Sense vidre, els dos paraments de les plantes inferiors podrien llegir-se com els dos plans horitzontals que acoten reiteradament l'arquitectura miesiana. La sortida lateral de la terrassa del menjador, amb l'escala tangencial a façana, reforçaria la condició de podi de 3 metres sobre la cota del jardí, mentre que l'empit de la barana de la planta superior d'accés li faria de pla de la coberta. [fig.69]

- Per contra, amb el finestram alçat, sota determinades reflexions del vidre més corpòries o bé amb l'opac cortinatge estès, el conjunt format per vidre i mur es percep com a plataforma compacte, d'uns 8 metres d'alçària, enlairada fins a cota de carrer, basament del pavelló superior.

2. L'accés. Com ja s'ha assenyalat, Mies entra a la casa per dalt. Més que la singularitat d'aquest fet, atribuïble en gran part a la pròpia topografia del solar, el que des d'aquestes planes es considera rellevant és la manera amb la que Mies construeix l'accés:

- Primerament, a diferència de la compacitat de les dues plantes inferiors, aquí Mies descomposa el programa en volums. L'endarreriment d'aquests cossos respecte el contorn de la plataforma que els delimita, accentua la vocació pavellonària dels mateixos, redueix l'escala d'una volumetria altrament excessiva, de tres plantes, i reforça la sensació d'entrar a la casa per la seva coberta.

- A partir d'aquí, Mies construeix l'accés a través de l'espai intersticial entre els dos cossos finalment resultants, contraposant perpendicularment al volum principal, al volum menor, destinat a garatge i allotjament del servei. El llindar cobert d'ingrés es completa amb una marquesina, perllongació del forjat del cos dels dormitoris. No és l'únic projecte en que Mies s'ajuda d'una construcció auxiliar per a constuir l'accés entre dos volums. El cos d'oficines del pavelló de Barcelona, el volum de la galeria d'art annexa de la Casa Lange o l'arbre que tanca el pla del quadre de l'accés de la posterior Casa Farnsworth, compartirien



estratègia. En anteriors propostes residencials Mies, mai no havia entrat intersticialment³⁷. Indiscutiblement, un dels episodis rellevants del projecte de la Tugendhat, és que Mies cedeix l'accés al buit, que agraïdament emmarca al fons les excel·lents vistes vers l'antic castell de Brno. [fig.71]

3. El sistema de circulacions. L'accés tot just descrit inaugura un sistema de circulacions descendent, en espiral, que involucra l'escala exterior de la planta intermèdia i desemboca al jardí posterior. El traçat del recorregut presenta una sorprenent analogia amb el recorregut passant entre els dos accessos del contemporani pavelló alemany [fig.72-74]. De baix a dalt, iniciat des del jardí de Brno o des de l'esplanada de la Font màgica de Barcelona, després d'un primer tram comú d'escalas, tangent a façana, ambdós projectes giren 180° per entrar a l'interior de l'edificació. El següent tram, tanmateix comú, ressegueix el tancament envidrat, i condueix ja sigui fins la terrassa d'un o el pati de l'altre. Perllongant aquest recorregut, un segon i comú gir de 180°, invers a l'anterior, condueix vers la sortida de la planta, ja sigui a peu d'escala, o a l'exterior posterior del pavelló. El traçat helicoïdal a través de l'escala de la Tugendhat trobaria encara una forçada reciprocitat, si s'envoltés el nucli exempt d'ònix del pavelló. Els dos edificis oferirien encara un darrer gir comú, perpendicular en sentit horari a les respectives sortides, abans d'enfilars vers l'exterior.

³⁷ Lliscant pel pla corb de vidre que il·lumina l'escala, i obrint la porta de l'habitatge, la visió travessa diagonalment l'espai intersticial entre les dues cel·lules corresponents als dormitoris de pares i fills cap a la terrassa exterior, reproduint l'estratègia.

REMODELACIÓ DE L'ALEXANDERPLATZ (Berlín, 1928)

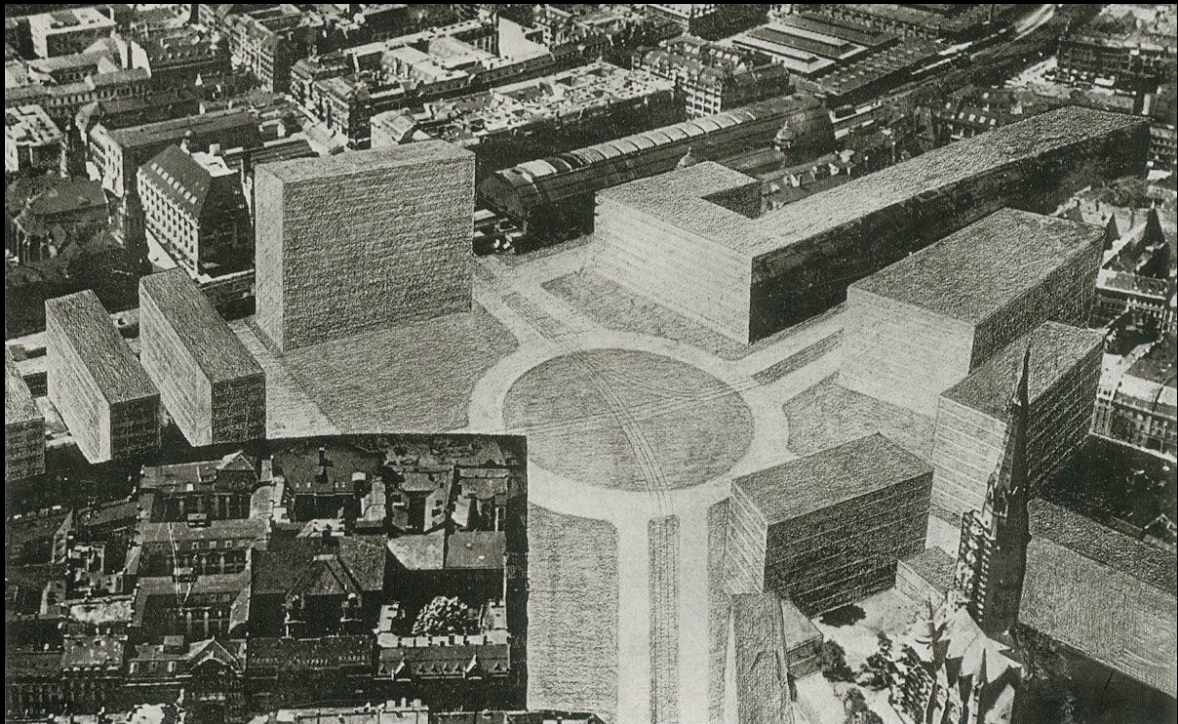
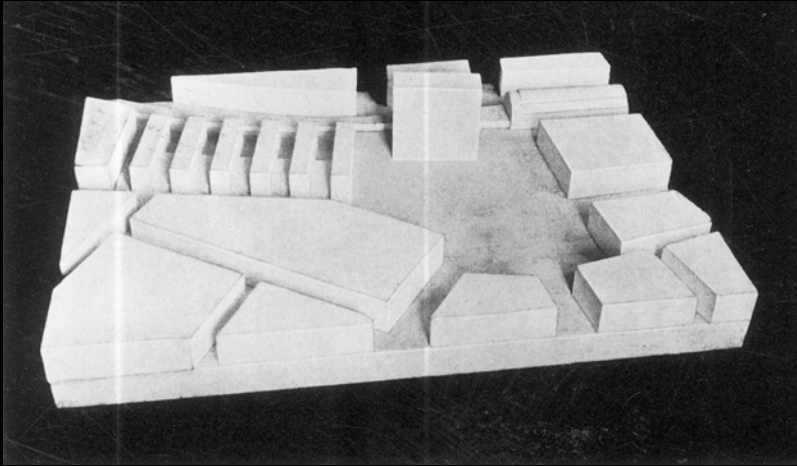
L'Ajuntament de Berlín, aprofitant les necessàries obres per la construcció d'una nova estació de l'U Band, convoca un concurs restringit al que convida a sis equips d'arquitectes; entre d'altres, a Peter Berhens, als germans Luckhardt i a Mies³⁸ (1935) [fig.75,76]. El projecte parteix d'uns estudis previs elaborats per l'arquitecte en cap de l'Ajuntament, que contempla un conjunt d'edificacions al voltant de la rotonda que ressegueix les vies que regulen l'intens tràfic rodat que travessa la plaça.

El projecte és guanyat pels germans Luckhardt [fig.77] amb un projecte de volumetria cilíndrica que respon convencionalment a les premises del concurs, mentre que la proposta de Mies queda l'última. A diferència de tota la resta de propostes, Mies ignora absolutament les prescripcions de les bases del concurs i disposa asimètricament un conjunt de volums envidrats de diferent alçària (el més alt d'ells de disset pisos), separats considerablement de la rotonda circular. Aquesta organització volumètrica construeix un espai urbà de grans dimensions, proporcionat a l'escala de les edificacions que l'acoten i sensible a la significació del lloc, per damunt del imperatiu de la resolució del tràfic, que tanmateix es satisfà al voltant de la rotllana central.

Tan sols Hilberseimer, posteriorment a la resolució del concurs, sortirà en la seva defensa, ponderant la qualitat del projecte, única proposta que és capaç de construir un espai urbà que transcendeix la limitada resolució funcional de les bases, per a concentrar-se en la qualitat urbana del buit que genera.

A més de les visions generals, Mies presenta un muntatge on es mostra en primer terme, d'escorç, l'edifici més alt, de disset plantes d'alçària, que reproduïx amb fidelitat el

³⁸ (història del concurs a Riley, T., Bergdoll, B., & Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. p. 248.)



tractament de façanes desenvolupat al projecte contemporani per l'edifici Adam, també a Berlín. Per sobre d'aquesta informació, el dibuix certifica un fet absolutament destacable: el de la relació entre l'edifici i la ciutat, a través d'una plataforma, per imperatius de tràfic, a cota zero. La seva presència garantirà a l'arquitecte el control visual de la seva seqüència d'aproximació. La decisió tindrà, com veurem més endavant, al llarg de la seva etapa americana, unes conseqüències fonamentals en la construcció dels espais urbans miesians i, en particular, dels accessos als mateixos. [fig.78,79]

Aquest és el fet rellevant del projecte i el que l'inclou en la selecció de projectes per aquest estudi. Mies no tan sols no sotmet la seva proposta urbana al dictat del cotxe, sinó que fins i tot ignora les traces dels carrers per on circulen. La forma i proporcions dels seus espais urbans, els buits i els plens, es regirien ja des d'aquí, per unes altres regles.



2.5. PATIS CASA (1931-1938)

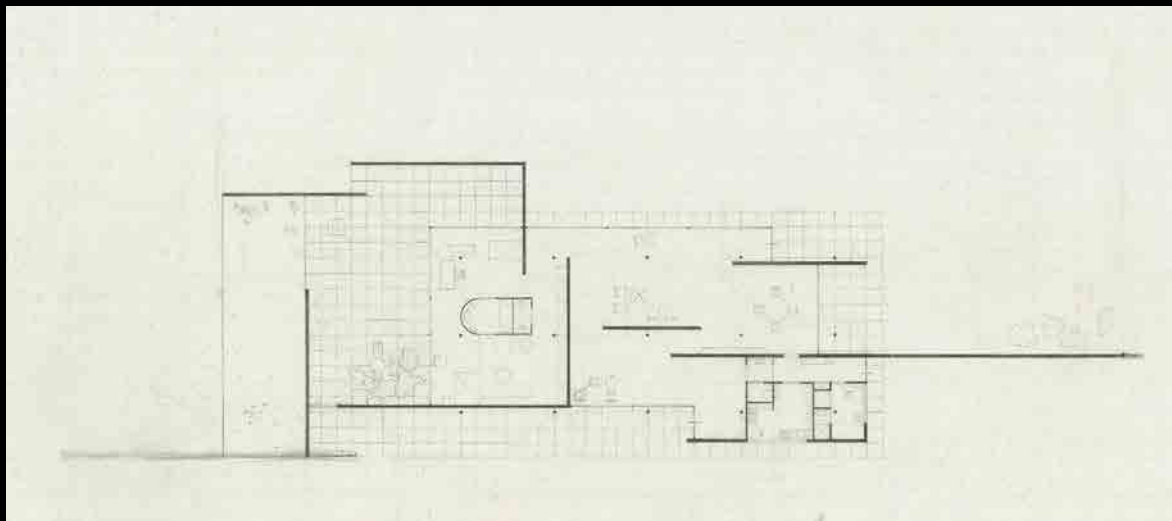
La dècada dels trenta a Alemanya es caracteritza, en termes polítics, per l'ascensió del nazisme. Per a Mies, aquell període s'acota entre dos importants fites acadèmiques, contrapunt a la seva quasi absoluta manca d'encàrrecs professionals: S'inicia el 1930, com a Director de la Bauhaus Schule a Dessau, i clou el 1938, com a nou Director del Departament d'Arquitectura del Institut Armour de Chicago, posteriorment anomenat Institut Tecnològic d'Illinois (IIT) conseqüència tanmateix del seu forçat exili als Estats Units.

La producció arquitectònica miesiana d'aquella etapa estaria indiscutiblement marcada pel que seria comunament nomenat cases pati, construccions d'una planta, de contorn rectangular, d'obra vista, delimitades per un recinte que contenia un programa domèstic elemental.

Pràcticament cap d'aquells nombrosos projectes, ja sigui de propostes teòriques com dels escassos encàrrecs que li arribaren, contenien cap plataforma sobre el que es dipositava l'accés dels respectius projectes. Com si l'escala domèstica no s'avingués amb la transcendència o solemnitat que acompanya la presència del podi, el conjunt de cases projectades per Mies disposaven la entrada a peu pla (amb la singular i justificada excepció, bastant posterior, de la Farnsworth.)³⁹. A l'efecte dels interessos d'aquest estudi, doncs, l'anàlisi d'aquests treballs no semblaria necessari.

Contràriament, en aquest resseguit dels criteris i estratègies que contribueixen a construir en l'obra de Mies un sistema d'accés suportat pel podi, aquest conjunt de cases-pati introdueixen elements, aprofundeixen en temes que adquireixen rellevància en futures

³⁹ Fins i tot això entraria en conflicte amb aquelles lectures que atribueixen una referència directe entre les cases pati miesianes i propostes xineses i japoneses, on, entre les seves característiques essencials destaquen l'enlairament parcial o total de la casa o palau.



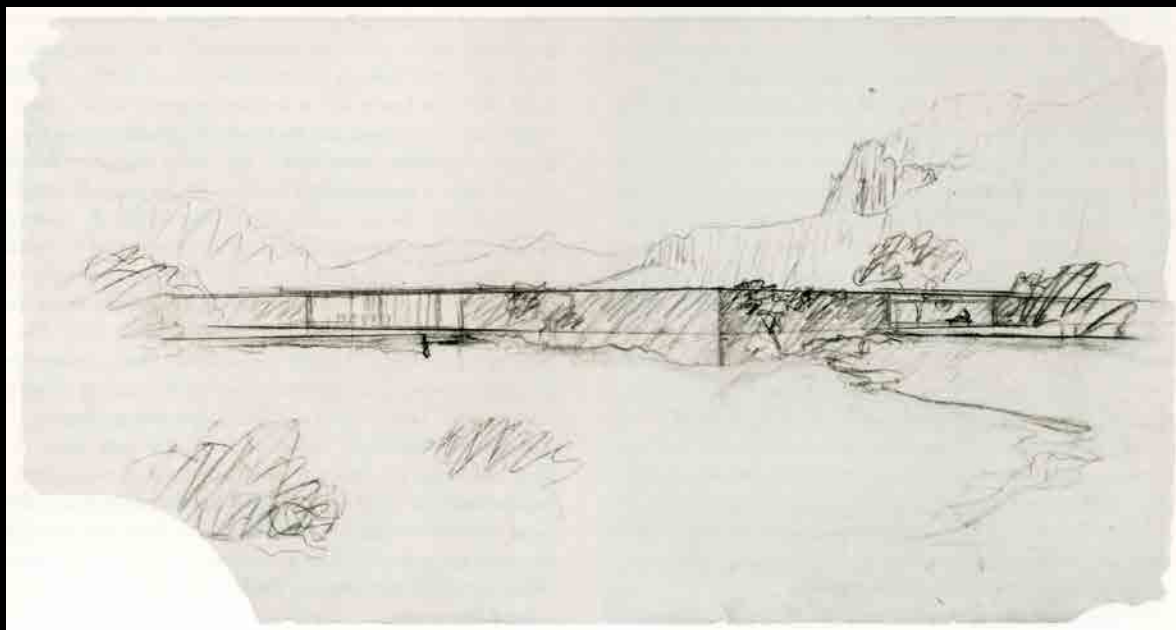
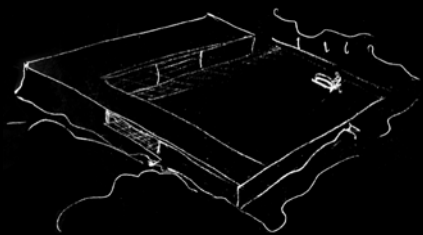
plataformes. Particularment, la noció de buit i la de límit, i a través d'ells, la relació entre arquitectura i lloc. D'alguna manera el prototipus de "Casa per a una parella sense fills" [fig.82] exposada el 1931 a la secció d'Arquitectura alemanya, titulada "Habitatges del nostre temps", i publicada a Die Form, certifica el traspàs. [fig.81]

Com ens explica C. Martí Arís, *"El pavelló i el pati són dos principis arquitectònics suposadament antitètics. El pavelló es basa en la formació d'un sostre. El pati es basa en la delimitació d'un recinte"*⁴⁰ En efecte, és aquí un recinte murari el que captura un buit, el pati, que es relaciona amb el lloc zenitalment. Per contra, en el pavelló és la compressió de sostre i terra la que expandeix la visió horitzontalment. Pel que fa al podi, no sembla necessari insistir en la seva alineació consubstancial en l'arquitectura del pavelló. De tota manera el propi Mies va oferir mostres prou interessants d'hibridació entre aquests dos conceptes aparentment antagònics, pati i pavelló, com el mateix Pavelló d'Alemanya, que donaren peu al crític Richard Padovan a qualificar-lo com a "un pavelló dins d'un pati"⁴¹, atenent als murs perimetrals que seqüencialment embolcallen un edicle de vidre.

No tan sols en els diedres massius del pavelló de Barcelona es varen gestar els primers episodis de les cases pati miesianes. Si a la contemporània casa Tughendat, enlairéssim la barana que recinta la planta d'accés veuríem sense dificultat la llavor de la casa pati Lange. Per a l'anàlisi d'aquella sèrie temàtica de projectes, més que cronològicament, s'ha optat per a agrupar-los en dos apartats: els projectes teòrics i els d'encàrrec.

⁴⁰ (Citat a Martí Arís, C. *Pabellón y patio en la arquitectura moderna.*)

⁴¹ (Id.) La interessada inversió d'aquests termes que en fa Padovan reforça l'enunciat del capítol, *els patis casa*, per altra part traducció literal de l'expressió anglosaxona *Court-House*.



2.5.1. PROJECTES D'ENCÀRREC

Pel que fa als projectes fruit d'encàrrec, a més de la interlocució amb el client, les propostes hagueren de conciliar l'abstracció del recinte amb la concreció topogràfica i els estímuls visuals de cada entorn. Inevitablement el fregament amb la realitat perforaria puntualment uns murs que haurien de deixar passar vistes. Als interessos del present estudi s'aborden aquí episodis puntuals de tres projectes: La casa a la muntanya, la casa Ulrich Lange i la casa Hubbe.

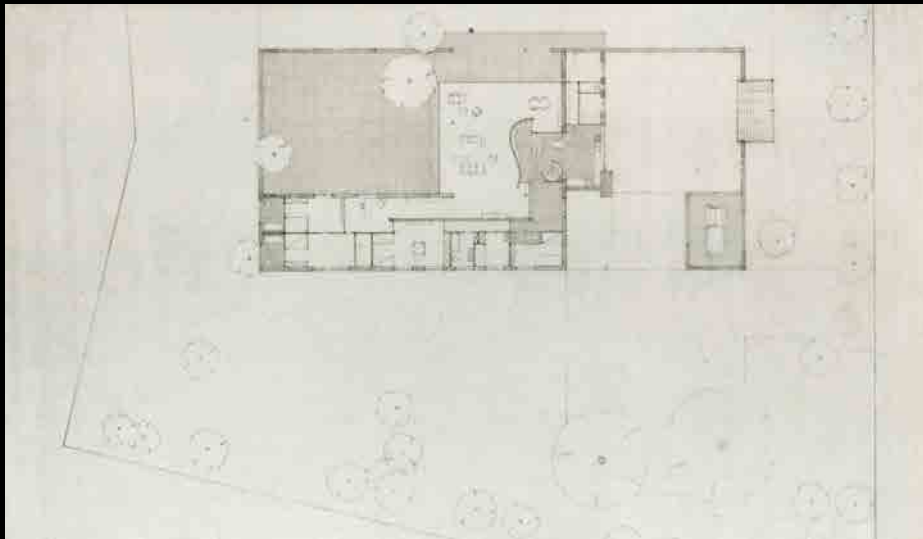
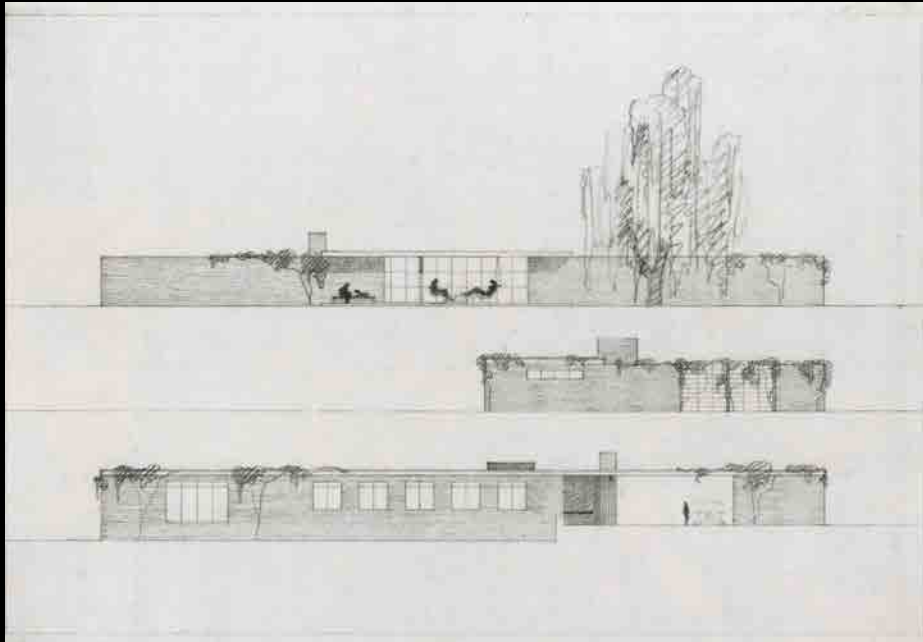
Casa a la muntanya (1934)

Probablement aquesta casa tenia per client al propi arquitecte. Sembla que la casa es situava als Alps austríacs, on Mies buscava fugir de la pressió nazi. El pati del projecte és aquí el resultat d'addicionar, als dos cossos disposats en L que contenen el programa, un diedre urbanitzat que completa el recinte rectangular. Tipològicament la proposta remet a la segona versió de la casa a Werder, també projectada per a sí mateix, de just vint anys abans⁴². L'axonometria, representació comú als dos projectes, mostra la similitud [fig.84]. Com en aquella ocasió, no hi ha plantes. La documentació es limita a un conjunt de perspectives i alçats realitzats a mà. Dels nombrosos croquis es seleccionen dos dibuixos més, presentats a l'Exposició retrospectiva que el Moma faria sobre l'arquitecte al 1947⁴³, que involucren l'aproximació i accés al projecte.

El primer dibuix consisteix en una perspectiva exterior, que situa el punt de vista sobre el camí d'accés ascendent, representat per un traç sinuós que condueix cap a una de les obertures que perforen la construcció massiva del recinte [fig.85]. Les muntanyes del fons

⁴² Veure anàlisi en capítol precedent.

⁴³ (Citat a Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. p. 206.)



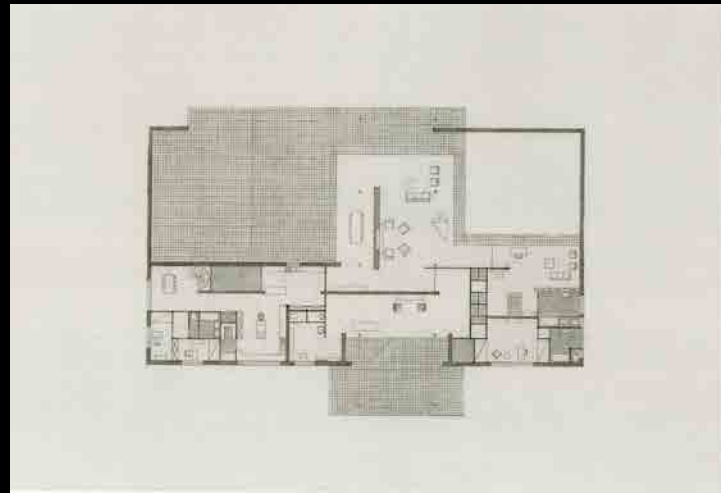
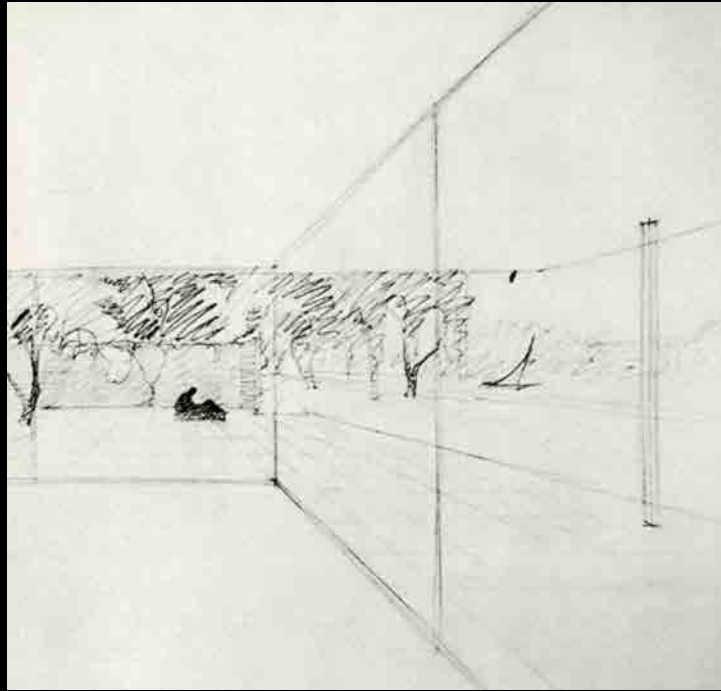
que emergeixen sobre l'horitzontal de la coberta de la casa, i la vegetació amb que es desdibuixen lateralment els murs, emmarquen el conjunt. Interessa del dibuix, tot i l'estat d'abstracció genèrica de la proposta, la voluntat de verificar l'aproximació obliqua a la casa. El segon dibuix és un alçat que tracta també l'episodi de l'accés [fig.83]. El document mostra un arbre centenari, excel·lent, davant la casa, presidint l'entrada. La seva representació figurativa, amb ombres que atorguen volum, contrasta amb els dibuixos plans, abstractes, de les seves propostes teòriques contemporànies. La verticalitat del seu tronc i l'horitzontalitat del dintell que corona l'obertura del mur definiran amb precisió les coordenades de l'accés del projecte. L'arbre, com feia l'escala posterior del pavelló de Barcelona, fixarà el projecte al lloc. A la Farnsworth, anys després, li ho tornarà a demanar. A l'església veïna de la Galeria Nacional de Berlín, també.

Casa Ulrich, Lange (1935)

De la casa Lange interessa mostrar particularment els mecanismes que Mies desplega per a construir la seva aproximació i accés, coincidents en les dues versions que realitza de la casa. A diferència de la versió preliminar, la segona versió, que és la que aquí es mostra, recinta el projecte dins un rectangle. [fig.87]

A la casa es penetra sota forjat, a través d'un del braços de la T que defineix la planta, deixant un buit com a pla de fons, entre la casa i el garatge. La porta es disposa perpendicularment al sentit de l'arribada, en l'interstici entre les dues cè·l·lules que reparteixen respectivament dependències d'estar i dormitoris. La descripció encaixaria també perfectament amb la de la casa Tugendhat.

La casa Lange és casa pati, com el mateix Mies la considerarà anys més tard, però, atenent a la relació entre la convencional construcció de les obertures dels tancaments i l'envolvent



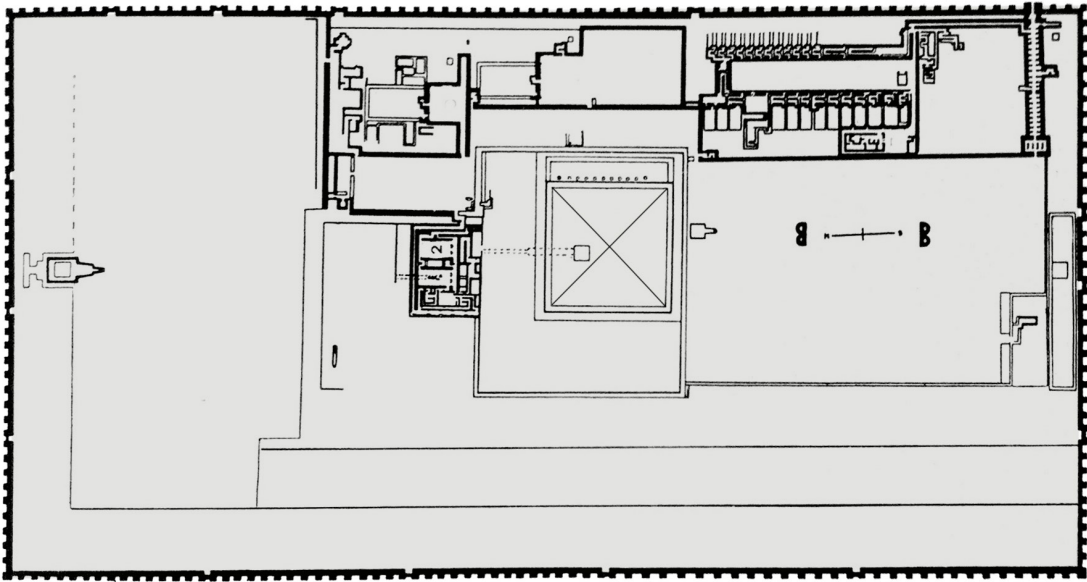
perimetral, la proposta encara remet a l'anterior casa Wolf, probablement per exigències dels clients.

Observant l'alçat que mostra l'accés s'aprecia un desnivellat entre l'àrea de l'ingrés, a cota de la plataforma que abastaria la totalitat de la casa pati i la façana posterior, i la resta del solar, deprimit mitja planta, l'alçària del camí d'aproximació [fig.86]. Com les *matriuskes* el projecte es tractaria d'un solar dins d'un solar.

Casa Hubbe (1935)

La casa Hubbe, contemporània a la Ulrich és, la que, atenent a la seva organització espacial i al tractament de les seves obertures, s'adscriu millor en la categoria de les cases pati miesianes. La versió final del projecte⁴⁴ mostra un programa, també en dos cossos disposats en T: Un, en el sentit de l'accés, que conté els espais més públics de la casa, i l'altre cos, transversal a l'anterior, menys permeable, que conté a banda i banda els dormitoris [fig.89]. A diferència de la Ulrich, aquí l'entrada, frontal, de dimensions generoses, sota una marquesina que s'avança al recinte, es situa en la intersecció dels dos cossos, El porxo d'accés inicia una circulació sinuosa que conté seqüencialment vestíbul, la sala d'estar - menjador, i porxo de sortida al pati/jardi. El mur rectangular que recinta la casa té un parell d'interrupcions ben definides: La ja esmentada de l'accés i una segona, que abasta més de la meitat de la longitud de la seva façana oposada. L'espai exterior simultaneja trams closos, on el pati fa de límit visual a unes estances que s'orienten adequadament a Sud, amb l'interval de mur interromput, a ponent, que satisfà les magnífiques vistes sobre el riu. [fig.88]

⁴⁴ Veure l'evolució de les propostes (Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. p. 100.)



Com veiem en els tres casos, es tracta de solucions híbrides on el pati, com a Barcelona, resol episodis espacials puntuals, que coexisteixen amb espais oberts al paisatge, des d'on es confronta la relació entre la seva arquitectura i la naturalesa de l'entorn. La presència alternada dels murs reforça la unitat interna dels espais que aquests delimiten. El pla del terra, però, al dictat de les relacions geomètriques que pauta la retícula, no disposa de la intensitat que mostren les propostes teòriques:

Si observem interessadament determinats alçats de les cases pati, la massivitat i abstracció dels seus apaïats murs generen un *Trompe-l'oeil* a través del qual tot el conjunt podria ser percebut com a un basament, com aquelles primitives mastabes que puntuaven les planures desèrtiques egípcies, com a Zoser⁴⁵, probablement la primera casa pati de la història. [fig.90]

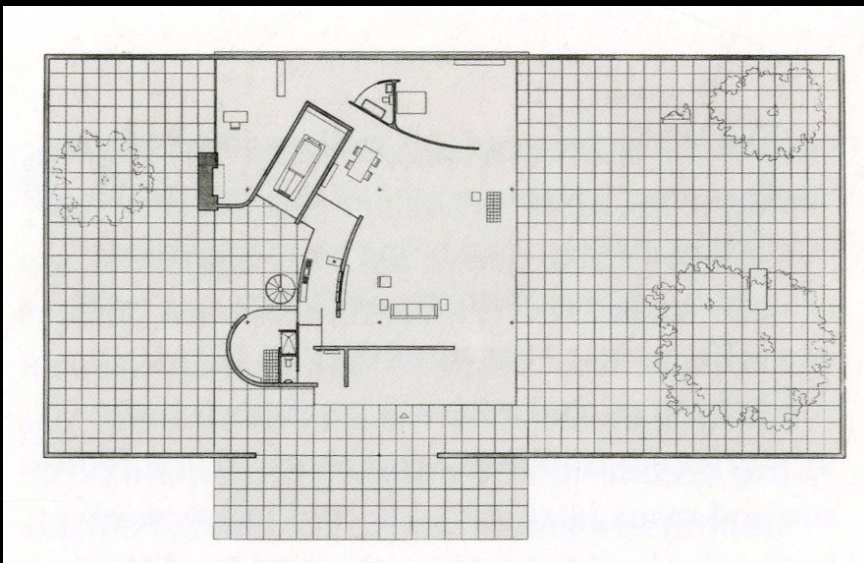
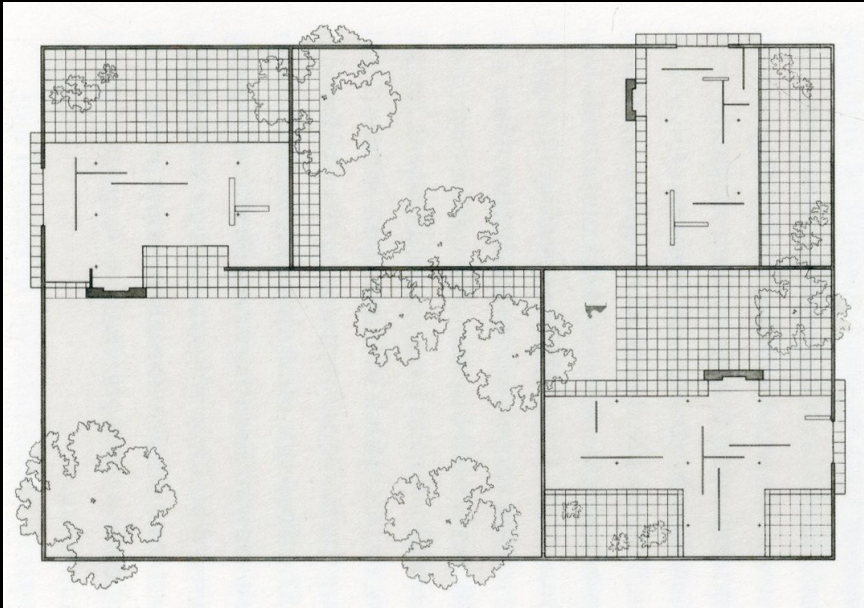
2.5.2. PROPOSTES TEÒRIQUES

Tant a la Bauhaus com a l'IIT Mies va desenvolupar, conjuntament amb als seus estudiants, un alt nombre de solucions de cases pati [fig.80]. Mies ho considerava un esplèndid exercici per que conciliava sota una tècnica elemental, un gran potencial espacial. Així, malgrat que les seves cases pati teòriques s'inscriuen cronològicament a la dècada dels trenta (la casa de tres patis, el conjunt de cases pati, la casa pati amb garatge, etc), Mies seguirà posteriorment interessat en elles⁴⁶.

Aquest conjunt de cases pati sense clients comparteixen un fet rellevant respecte les anteriorment analitzades. La casa només té un únic esquinçament en el recinte: El seu accés. La resta del seu tancament es resol sense excepcions amb murs cecs d'obra

⁴⁵ El complex funerari de Zoser (Menfis, 2650 aC), emplaçat a la necròpoli de Sàqqara, ha estat analitzat pel present treball en el capítol dedicat a les plataformes egípcies.

⁴⁶ A tall d'exemple vint anys més tard, a Lafayette Park (1957) encara podem trobar dins del conjunt de propostes residencials, un conjunt de sis cases pati.



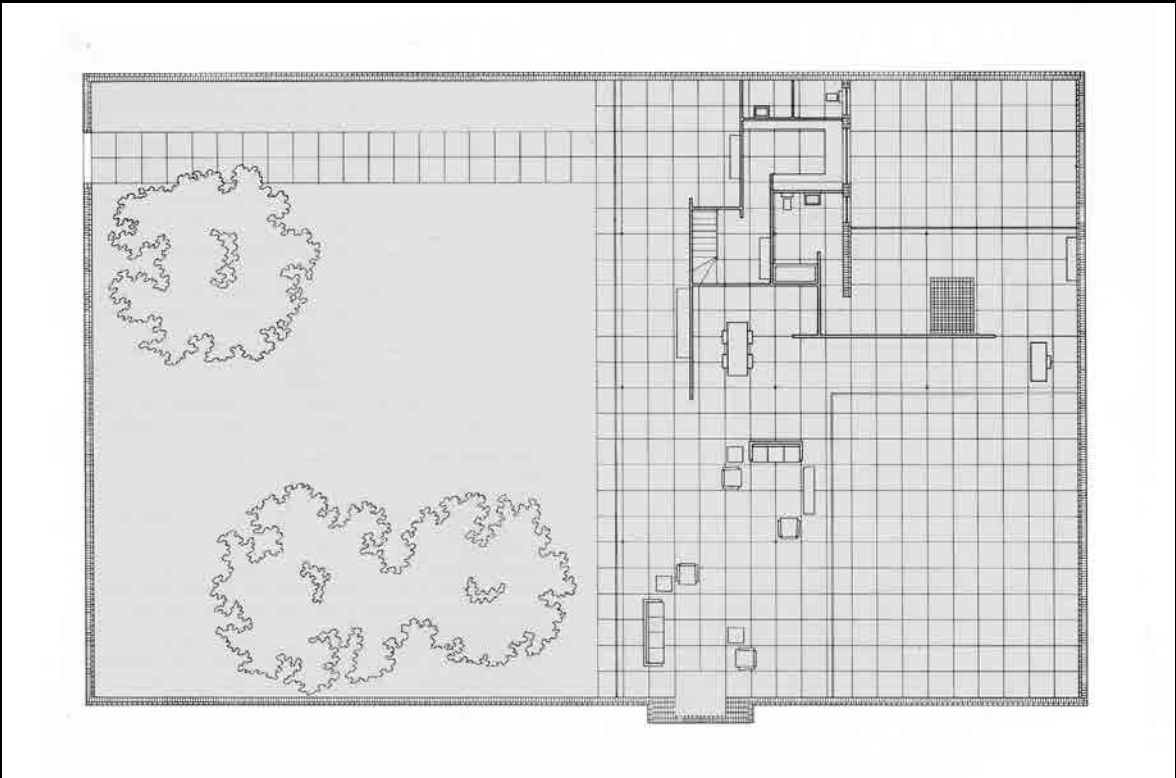
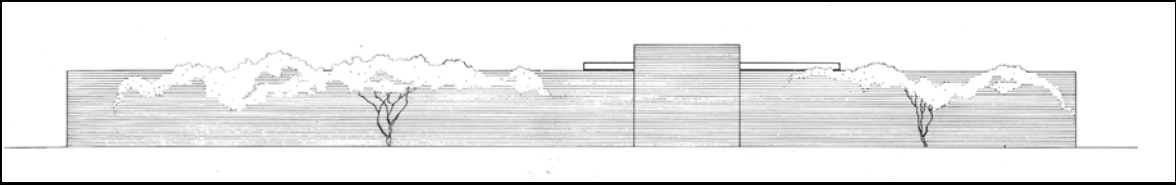
vista. La preservació de la seva intimitat i l'austeritat externa dels tancaments d'aquestes propostes remetent al món islàmic i oriental, cultures especialment sensibles a l'arquitectura del pati. D'aquest extens grup de projectes teòrics de l'arquitecte [fig.91,92] s'ha seleccionat la casa del tres patis, entesa com a màxima expressió de la casa pati miesiana.

Casa del tres patis [fig.94]

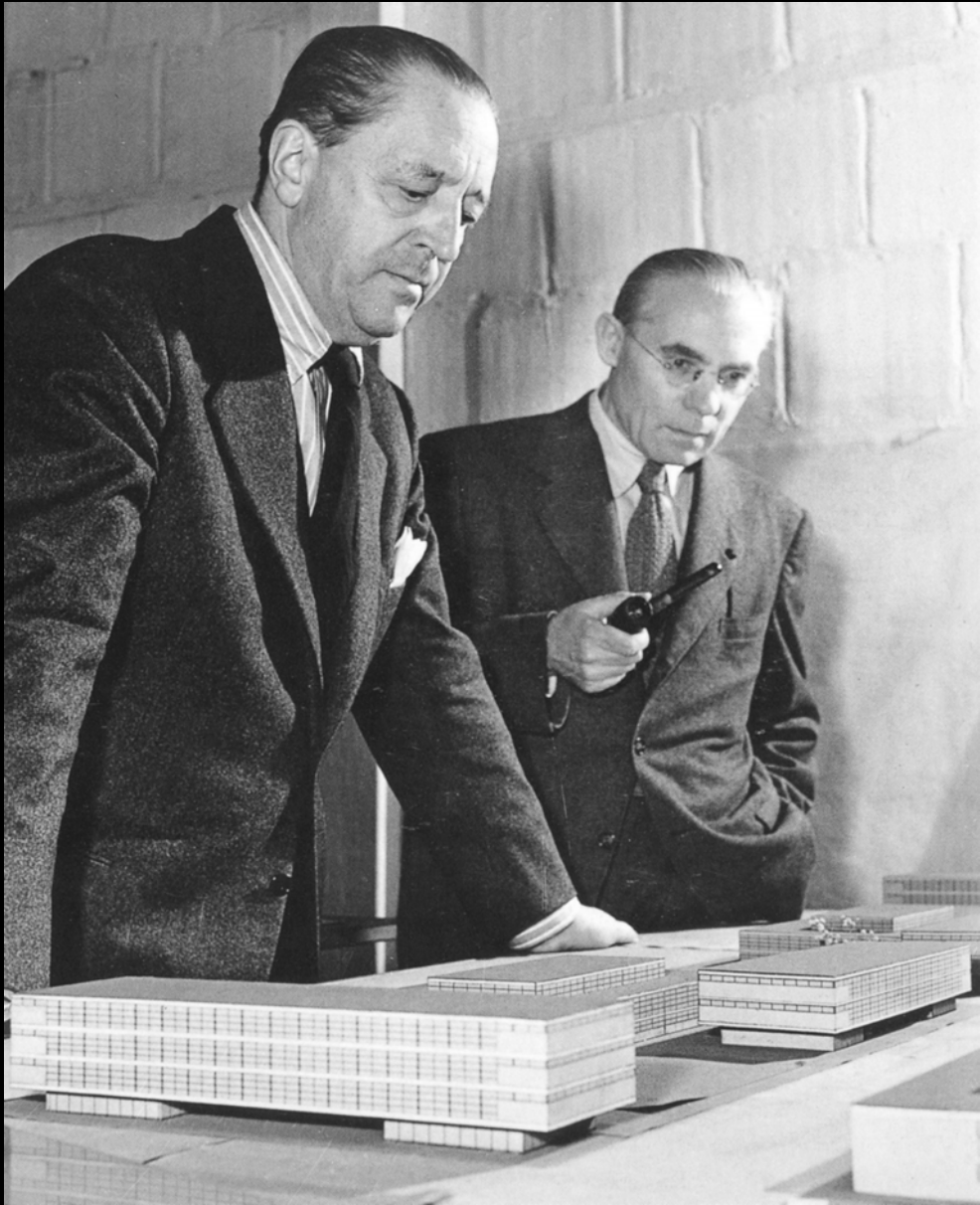
Aquest projecte, contemporani als anteriors, també disposa el programa en T, donant lloc a la presència de tres patis. L'augment gradual de la superfície dels dos patis menors que ordenen la part posterior de la morada atorga al conjunt un major equilibri unitari entre espais buits i plens. A la casa s'entra pel pati més públic, perllongació natural de les dependències de dia. Sorprenentment aquest serà l'únic cas on s'entra a la casa a través del pati. En la resta de casos al pati s'hi surt. Al pati si accedeix escoradament, a través d'una catifa de paviment, frontalment al pla del vidre.

Com a Barcelona seria sota el patat de la retícula del paviment que es disposarien la totalitat dels elements: estructura, divisions interiors, tancament envidrats (apartant-se lleument de la retícula per mostrar la seva presència) i, fins i tot els mobles, llegenda gràfica del programa, ocuparan, com actors sobre l'escenari, les precises marques assignades. Efectivament, aquesta retícula abstracta de matriu constructiva, actua com unitat de mesura, de verificació en definitiva, de tots i cadascun dels elements esmentats, els posa en relació. La representació entre interior i exterior seguirà a partir d'aquí uns altres criteris que incidiran especialment en la seva etapa americana.

De la representació de la proposta en destaca també un altre document: L'alçat. [fig.93] Mies el mostrarà des de l'exterior (des de l'interior es dibuixen perspectives). El document conté precisos elements: Les delgues horitzontal del mur d'obra vist, la projecció del



cos sortint de la llar de foc, el cantell pla del forjat de la coberta, i uns arbres de tronc nerviüt i copa extremament apaïsada que falsegen visualment la seva inexistent plantació dins del recinte. Cap senyal de la porta. Cap traça que doni pistes de l'accés. Aquest projecte manifesta el punt àlgid de la casa-pati. L'hermetisme del recinte garanteix el buit absolut. El pati passaria a ser l'únic espai de mediació amb el lloc. Arribat aquest punt de depuració formal, el recinte murari, encofrat conceptual que garantia l'estabilitat fins el travat unitari de la forma, podia retirar-se. Això és justament el que faria en la seva incipient etapa americana. El pati cediria el protagonisme al pavelló, i a través d'ell, el podi, ja proveït d'entitat geomètrica i tectònica, tornaria a enlairar les propostes futures.



2.6. LA RETÍCULA URBANA

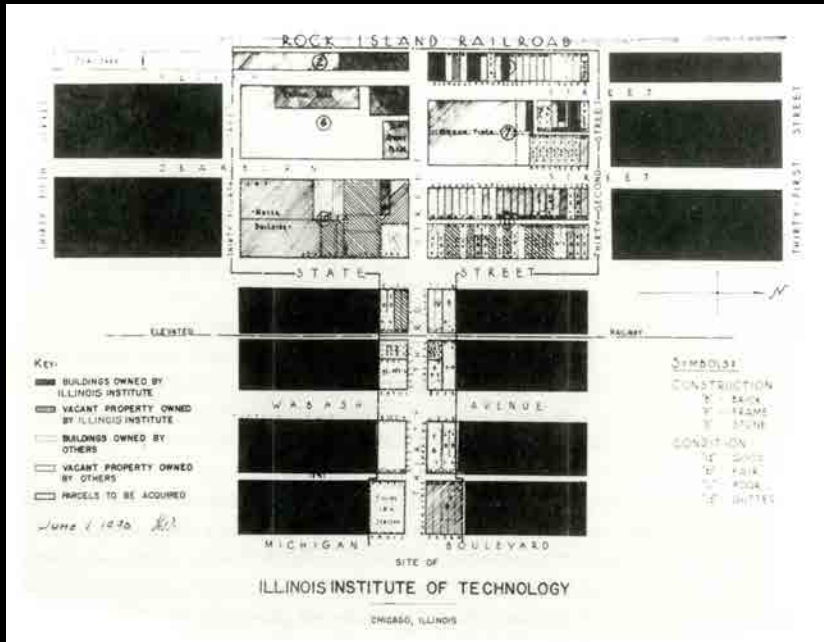
“El campus va ser la més gran decisió que jo mai havia prè”⁴⁷

El viatge que Mies empren a Amèrica va acompanyat, d'una estricta observança sobre l'essencialitat de l'equipatge conceptual a dur. L'arquitecte allibera pes; s'endú l'estructura, però deixa els plans neoplàstics que organitzaven les seves construccions espacials.

Aquest capítol recull una de les propostes urbanes de gran escala més importants de l'etapa de Mies a Amèrica, i sens dubte la més influent: el Campus de l'IIT, a Chicago, iniciat tot just arribat als EEUU, al 1938. No seria la única proposta d'aquestes dimensions. Dues dècades més tard construiria el projecte residencial de Lafayette Park, a Detroit⁴⁸. Tot i les evidents diferències, aquells dos projectes varen compartir un episodi, especialment interessant als objectius del present treball: Tant un com altre descansaven sobre una plataforma que travava els volums i els dotava d'unitat. En el cas de Chicago, el travessament de la xarxa viària, especialment del carrer 33, pel seu bell mig, obligaria a ajustar la cota de la plataforma a peu pla, com Mies ja havia fet prèviament al projecte de l'Alexanderplatz. A Detroit, per contra, l'eliminació del cotxe per la zona central de la proposta, establint una circulació rodada perimetral, possibilitaria l'enlairament de la plataforma verde que suportava tot el conjunt, a 1,20 m d'alçària. Ambdues plataformes, a mode d'immenses catifes urbanes, acollirien els seus respectius sistemes d'aproximació i accés. Tot i l'indubtable interès del basament verd que suporta Lafayette Park, el present capítol

⁴⁷ Mies, a “Mies van der Rohe's New Buildings”. Architectural Forum. Nov.1952. Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p. 22.

⁴⁸ Ambdós projectes els faria en col·laboració amb Ludwig Hilberseimer [fig.95], també incorporat sota demanda de Mies a l'estructura docent de l'IIT, i amb Alfred Caldwell, amb el que establí una relació de complicitat semblant a la que Le Corbusier mantingué puntualment amb Roberto Burle Marx.



s'interessa particularment per la capacitat geomètrica de la retícula en tant que element d'ordenació de l'espai, com a una altra escala havia ja esdevingut a Barcelona, per a la qual cosa es limitarà a l'estudi del projecte del Campus de Chicago.

IIT CAMPUS (CHICAGO, 1939-58)

Cap a finals dels trenta l'Armour Institut of Technology, situat en un barri cada cop més degradat del Sud de Chicago, es trobava en la tessitura de reubicar la seva seu o per contra, mantenir el lloc i intentar renovar la Institució i, per extensió, contribuir a la renovació del teixit urbà i social que l'envoltava [fig.96]. A la fi es va optar per aquesta darrera opció, i se li va encarregar a Mies, que poc abans havia accedit a la direcció del Departament d'Arquitectura, la ordenació general del conjunt i la construcció de les edificacions resultants⁴⁹. El programa contemplava la creació del nou campus de l'Illinois Institut of Technology (IIT), fruit de la fusió de dues institucions prestigioses de Chicago: l'Armour Institut of Technology (AIT) [fig.97] i el Lewis Institut. La seva població al moment de l'encàrrec era d'aproximadament 2500 estudiants, però es plantejava allotjar una població futura de 10000 estudiants. El solar proposat pel campus ocupava una extensió de 44 hectàrees, sis illes de la retícula existent al Near South Side, entre la 32nd i la 34th, de Nord a Sud, i entre State Street i la Rock Island Rail Road (la principal carretera d'accés a Chicago des del Sud), d'Est a Oest, comprnent entre elles dos vials paral·lels, Federal i Dearborn street. La proposta contempla també la extensió futura cap dalt i cap baix, fins la 31th i la 35th Street respectivament. La previsible llarga durada de la construcció del campus, inicialment plantejada en deu anys i agreujada per la segona guerra, fa pensar Mies en estratègies de disseny que s'acomodin a les incertituds financeres de la Universitat sense comprometre una unitat arquitectònica

⁴⁹ La prestigiosa firma d'arquitectes de Chicago Holabird & Root ja havia projectat al 1937 un Campus.

construïda inexorablement per fases. A tal efecte Mies va proposar les següents mesures a mode de full d'instruccions:

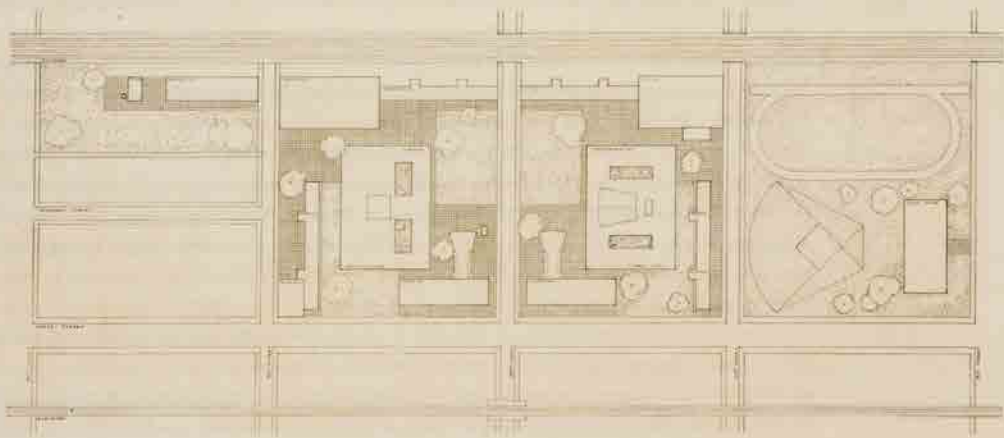
- a. En lloc d'agrupar l'estructura docent en grans edificis s'opta per a descomposar el programa en edificis independents menors associats a Departaments o serveis específics, temporalment més assumibles. Aquesta decisió portaria aparellada una organització de construccions de baixa alçària, propera a l'urbanisme que Mies havia contemplat deu anys abans a la colònia Weissenhoff de Stuttgart.

- b. Es decideix adoptar una única unitat de mesura, un mòdul tridimensional. Aquesta unitat haurà de satisfer les diferents funcions que el programa del campus inclou (aules, tallers, laboratoris, unitats administratives, aules magnès, etc). S'opta per a una retícula de 24 peus, aproximadament 7,20metres de costat, per 3,60 d'alt (mig cub). [fig.98]

- c. El més rellevant, però, als interessos del present treball és que el mòdul, inicialment acotat per l'edificació, transcendeix i esdevé la unitat de mesura en planta de la totalitat del campus. Si a Barcelona seria la peça de travertí, de 1,10 x 1,10metres, la que construiria la retícula d'aquell podi primigeni d'uns 1000m², a Chicago seria la crugia estructural, de 24 peus (7,20metres aprox) en els dos sentits, per 12 peus d'alçària (mig cub) la que definiria la totalitat dels moviments dels espais plens i buits de les 44 hectàrees del projecte⁵⁰. [fig.99]

El projecte per l'ordenació del campus va tenir dues versions, significativament diferents, separades entre d'elles un any i mig. La primera, datada cap a la fi de 1939 i la segona al llarg de 1941.

⁵⁰ 24 peus corresponia a les dimensions normatives de les classes i els laboratoris americans. (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 229.)



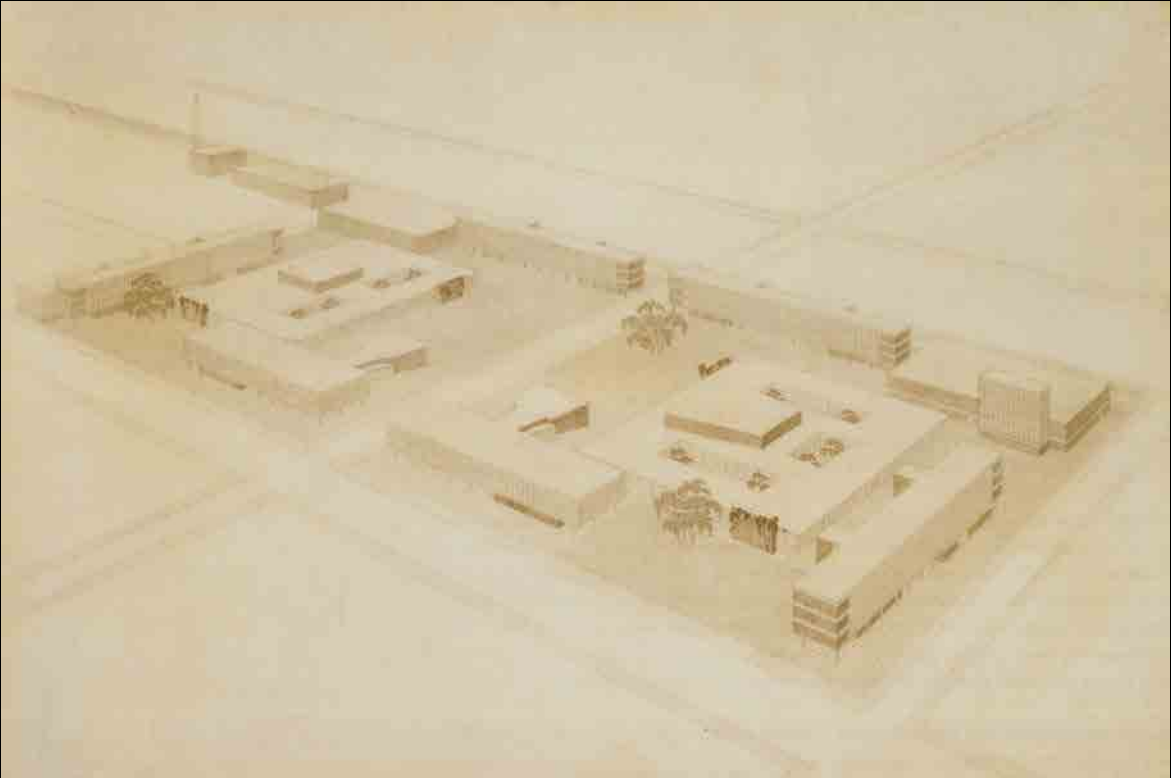
A. PRIMERA PROPOSTA

De la presentació de la primera proposta d'ordenació general del campus en destaquen tres documents: la planta general, una axonometria del conjunt i una perspectiva frontal, a peu pla.

Planta [fig.100]

La planta avança ja algunes decisions fonamentals del projecte:

- La supressió del carrers Federal St. i Dearborn St., amb la qual cosa les sis illes rectangulars que delimiten el recinte es converteixen en dues “super-illes” sensiblement quadrades, separades de Nord a Sud per la 33rd Street.
- El conjunt d'edificis que constitueixen el campus ocupen dues posicions jeràrquicament diferenciades: Dos d'ells, simètricament disposats respecte la 33rd. Street ocupen el centre del Campus. Es tracta dels dos edificis als que Mies volia atorgar una major significació: el de la Biblioteca i el Departament d'Arquitectura, i el de la Unió d'estudiants i Àrea administrativa. La resta de les edificacions, organitzades per Departaments, es disposen perimetralment. Aquesta agrupació no és però homogènia. Mentre que pel límit Oest, les edificacions s'aproximen entre elles, previsiblement per actuar de barrera visual i acústica de trens i cotxes posteriors, pel costat Est, les edificacions s'espaien acomodant generoses superfícies enjardinades entre els seus espais intersticials.
- La planta general permet tanmateix observar un doble criteri d'ordenació interessant: De Nord a Sud el projecte es compon a partir de l'axialitat quasi simètrica que traça la 33rd. St. Per contra, d'Est a Oest el projecte intensifica el seu registre modern i es construeix a través de les diverses sol·licitacions asimètriques de lloc i programa.



Axonometria [fig.101]

A diferència de la planta, l'axonometria de conjunt restringeix el seu camp visual entre la 32nd i la 34th street, deixant constància de la previsible primera fase del projecte. La visió aèria resultant, feta interessadament des de Nord Est, ratifica algunes de les intuïcions de la planta i alhora aporta especial informació sobre la naturalesa del diferents volums i la manera en que aquests descansen sobre el pla del terra. Des d'aquest punt de vista, a la façana urbana d'Oest, els dos cossos de les puntes respectives descansen, massius, sobre terra. La resta del tram lineal s'ocupa per altres dos cossos laminars de tres plantes d'alçària, descansa sobre pilotis. El conjunt traça un perímetre construït quasi continu, pla del fons visual i acústic del Campus envers la Rock Island Rail Road, que es perllonga amb construccions existents cap a la 35th St. Contrariament, tant des de Nord com des de Sud, però especialment des de l'Est, des de la State Street, els edificis espaien el buit que els separa i ofereixen la permeabilitat de les seves plantes baixes porticades, a l'alçat que semblaria oferir l'accés principal. Pel que fa als dos edificis centrals que, per dimensió i emplaçament, ocupen una posició prevalent, descansen massivament sobre el terra i, a diferència de la resta de volums laminars, s'articulen a través de patis interiors. La seva alçària és sensiblement inferior a la de la resta d'edificacions.

Perspectiva frontal [fig.102]

La perspectiva frontal, a carbó, realitzada per Mies, està presa des del pla de façana de l'edifici destinat a Administració i Sindicat d'Estudiants, situat centradament entre la 32nd i la 33rd Street. Previ al que mostra, la perspectiva inaugura un fet rellevant que es mantindrà en perspectives futures: La posició del punt de vista, frontal al pla del façana, a diferència



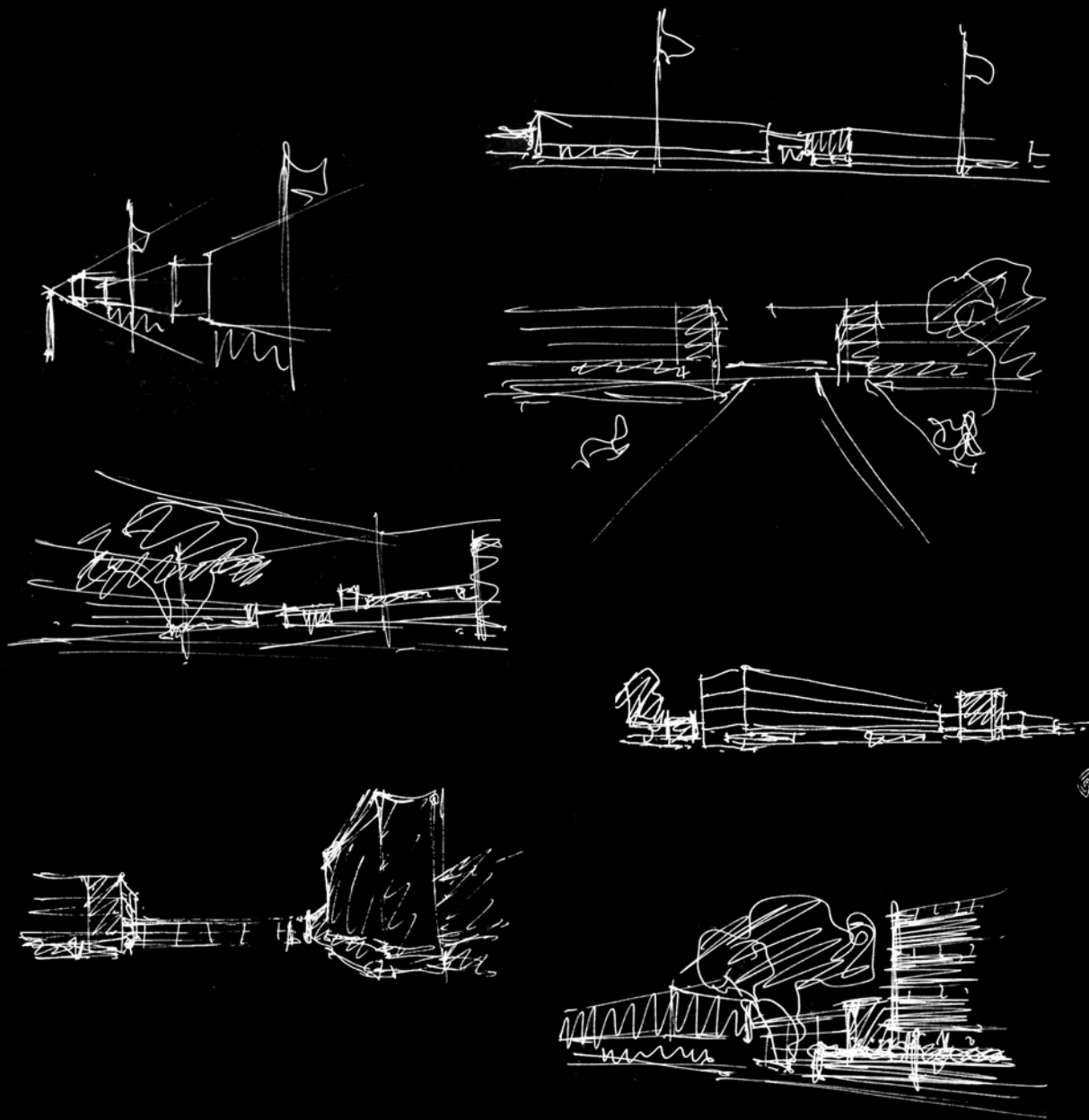
de l'enquadrament obliquo de les perspectives fugades de la seva etapa europea. Croquis posteriors fonamentals com els del Seagram o de la Galeria Nacional de Berlín, ratificaran aquest punt de mira miesià.

El dibuix, ajustat d'escala per figures humanes en primer terme i al seu fons, mostra frontalment el que havia de ser un dels seus edificis més representatius, el de la Biblioteca i el Departament d'arquitectura (finalment no construït). A mig camí, creua paral·lelament a la façana un vial, la 33rd Street. El marge esquerra, més poblat de persones indicaria un major flux circulatori, corresponent a l'accés principal, mentre que a l'altre extrem del dibuix s'acota per un seguit continu d'edificacions.

La presència del pla del terra es revela fonamental per a suportar el que esdevé l'element protagonista de la perspectiva: El buit per el que transiten el conjunt de personatges que poblen el dibuix, suportats per una extensa plataforma reticulada que acomoda amb la mateixa naturalitat els edificis i les superfícies enjardinades d'Alfred Caldwell. D'aquella primera etapa es conserven també un conjunt notable de perspectives de Mies, verificant les visuals i les diferents aproximacions, a mode de travelling cinematogràfic, prova de l'interès que aquest fet li mereixia. [fig.103]

Aquesta sèrie de documents permet tanmateix observar dues estratègies més que l'arquitecte introdueix per a dotar d'unitat el conjunt d'edificacions al llarg del previsible temps dilatat d'execució:

- El perímetre de la malla estructural de les edificacions es porta a façana, fent-ho coincident amb el mòdul de 24 peus. Més enllà de la coincidència de modulacions, la solució aconsegueix un doble efecte: arriostra els tancaments exteriors i dota d'ordre visual al conjunt, "*Tan sols*



*una expressió nítida de l'estructura pot crear una solució arquitectònica duradora*⁵¹.

- Amb independència de l'escala i l'emplaçament dels respectius edificis, s'acorda un tractament homogeni dels tancaments de façana: Estructura d'acer pintada de negre, paraments d'obra vista de color clar, i fusteries metàl·liques amb vidre laminar transparent. Pel que fa l'aproximació i accés, tant al conjunt com a les diverses edificacions, aquestes resten òbviament afectades per la manera en que els diferents edificis descansen sobre la plataforma: Els edificis centrals, de baixa alçària, més representatius reposen massivament sobre el terra i proposen accessos a pla de façana. Contràriament, els edificis perimetrals, d'alçària superior, que contenen bàsicament els diferents Departaments, acullen els respectius accessos sota els espais porxats que suporten els pilotis.

B. SEGONA PROPOSTA

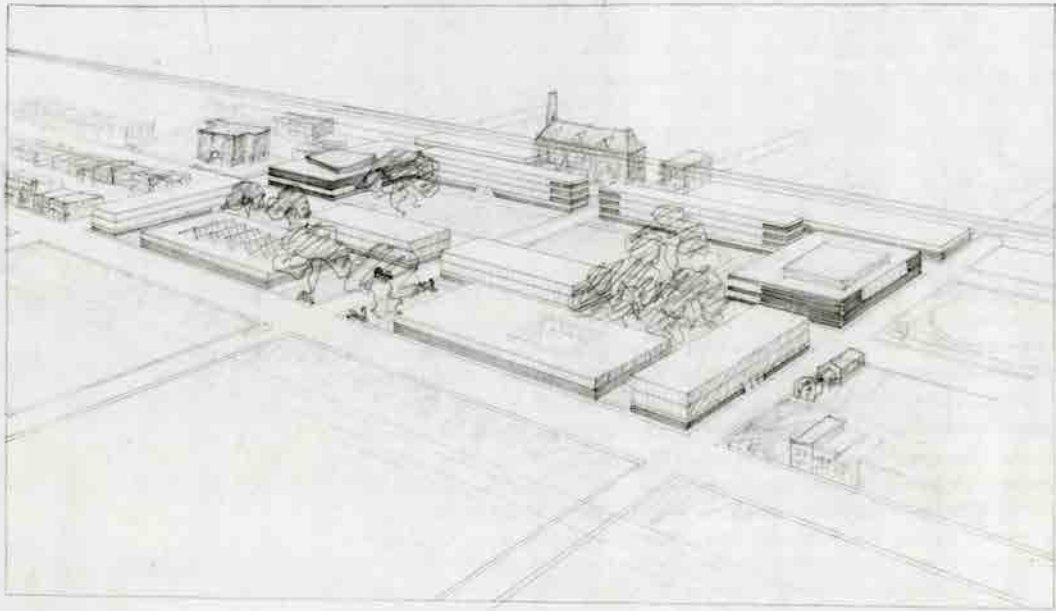
Un any i mig després d'aquella primera presentació, el projecte rep una sèrie de correctius que modificarien sensiblement la resolució final de la proposta final:

- Per un costat el Departament de Planejament Municipal reclama que es restitueixi el traçat dels carrers que l'anterior ordenació anul·lava (Federal Street i Dealborn Sreet).
- Per altra banda, la Comissió de Patrons del Campus acorda que es mantinguin les dues edificacions existents de l' Armour Institut que ocupaven una posició perifèrica.⁵²

Però més enllà d'aquestes prescripcions externes, i a diferència de la primera versió del campus en que prevalia especialment la planta, el document que resultaria a ben segur fonamental d'aquesta fase, si existís, seria el de la secció. Mies es lliura aquí a

⁵¹ (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 115.)

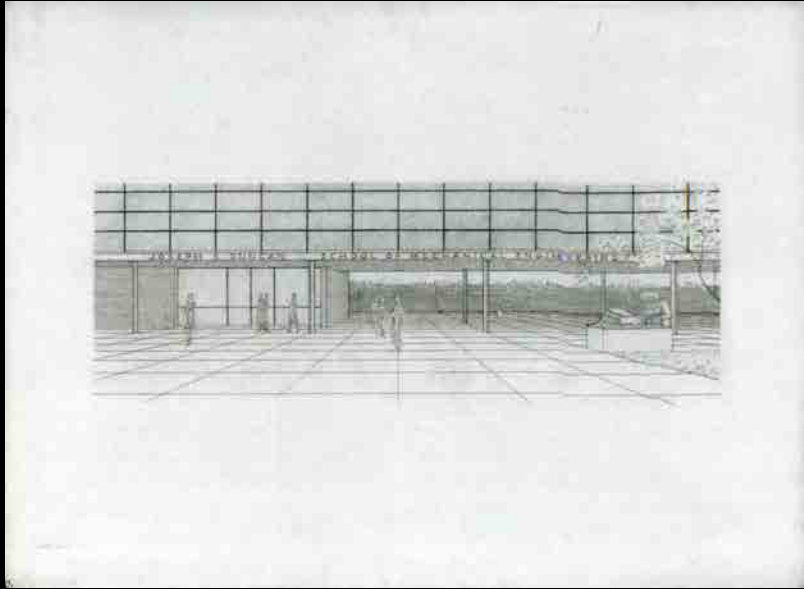
⁵² La repentina mort de Mr. Alschuler, membre de la Comissió, precipita la decisió d'aquest organisme de retre-li homenatge imponent a Mies que es tinguessin en compte les seves pòstumes prescripcions respecte la preservació de les construccions existents.



un intensíssim debat, ja iniciat en la fase anterior, sobre la manera amb la que els seus edificis havien de relacionar-se amb el pla del terra, amb la retícula de 24 peus del campus. No hi hauria seccions generals, com tampoc hi hauria pla del terra. Com observa encertadament P. Lambert⁵³, del projecte del campus havia plànol general de cobertes, però cap plànol de la planta baixa. Com en ocasions anteriors, Mies va preferir que fossin les perspectives, axonometries generals i còniques particulars, les que verificuessin aquests transcendents problemes espacials.

- Com a síntesi d'una profusa documentació, al 1941 es presenta una axonometria del conjunt, a llàpis, que pren el mateix punt de vista que l'anterior. El dibuix mostra eloqüentment la inclusió dels requeriments de les dues Comissions: Tant els relatius a la restitució dels carrers intermedis Federal Street i Dealborn Sreet, com a la recuperació d'algunes de les antigues edificacions existents entre Federal Street i la Rock Island Rail Road, particularment l'antiga seu de l'Armour Institut [fig.97]. Això comportaria òbviament el consegüent reajust de posició i dimensions de la pràctica totalitat de les edificacions. Però el dibuix mostra també, tal i com s'ha avançat, una altre fet tant o més rellevant: Tots els edificis del campus, sense excepció, descansen directament a terra. És a dir, s'han eliminat els espais buits sota de les edificacions, la qual cosa modificava substancialment el sistema de recorreguts i el conjunt de visions. [fig.104] S'ha glosat sovint sobre els diferents estudis en planta que Mies prova fins travar la malla bidireccional del projecte, però a través de la documentació datada que es conserva d'aquell procés, s'evidencia com la planta, tant la general com l'específica dels edificis, es va deixar resolta molt abans que la secció del mateixos.

⁵³ (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 265.)

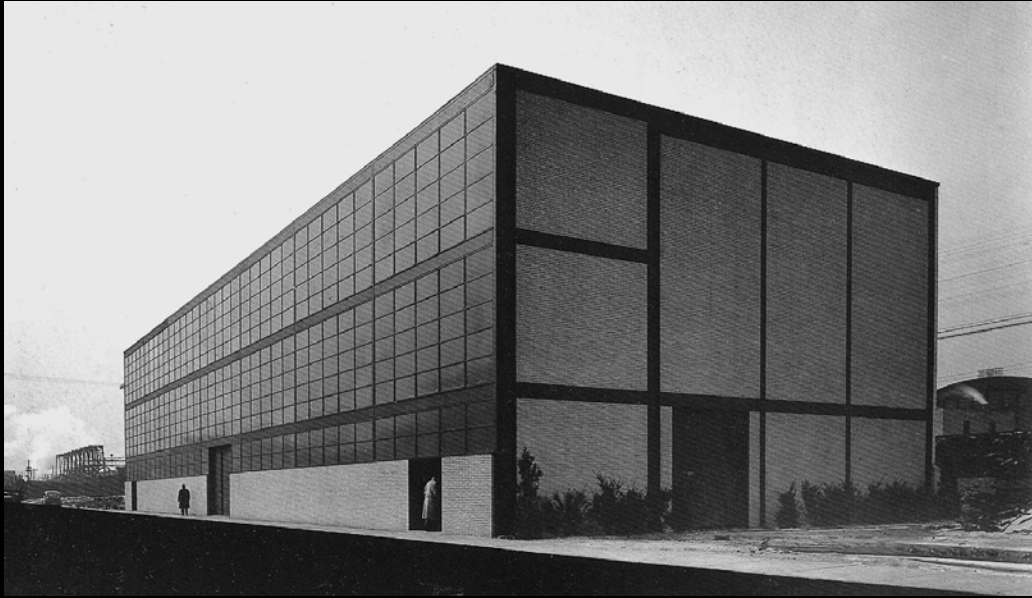


Segons cròniques d'alguns col·laboradors de l'estudi de Mies a l'època, el debat sobre si les edificacions havien d'enlairar-se una planta o havien de descansar directament a terra, va mantenir-se obert al llarg de tot el procés de gestació de la proposta, estenent-se fins i tot en paral·lel a la construcció de les primeres edificacions.

Un any després d'aquella important axonometria, a inicis de 1942, *l'Architectural Forum*⁵⁴ avançava l'estat del projecte amb l'eloqüent títol "Building to come" on, llevat dels edificis centrals i algun de perimetral, la resta d'ells tornaven a enlairar-se sobre pilotis. Aquesta posició de les plantes baixes es veuria corroborada un any més tard, en una perspectiva frontal, des de peu pla, de l'accés del futur edifici pel Departament d'Enginyeria Mecànica [fig.105]. Tanmateix la perspectiva, datada entre 1944 i 1945 que mostra d'escorç el Navy Building i, parcialment, el Field House, deixa constància d'aquest intens procés. [fig.106] De fet, els dubtes es varen perllongar fins que la pressió econòmica ho va decantar decisivament cap a la solució finalment construïda, doncs permetia estalviar-se una planta per edifici. La construcció, a inicis de 1945, dels dos primers edificis seguint aquests pressupostos tectònics, el Navy Building (Alumni Memorial hall) [fig.108] i el Metals and Minerals Research Building [fig.107], varen sentenciar definitivament aquest dilema dels edificis Departamentals. La seva compacitat massiva va establir definitivament les condicions de percepció dels recorreguts i alhora va determinar rotundament la seva accessibilitat. Cap edifici s'acabaria ja enlairant.

Mies n'era conscient que baixant les edificacions fins a terra perdia qualitats espacials ja contrastades tant al pavelló de Barcelona i la Tugendhat. Per contra la visió guanyava en precisió. Mies hauria comprovat la dificultat de controlar, especialment en les angulacions

⁵⁴ Architectural Forum, Febrer de 1942. (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 269.)



obliqües, on es simultanejaven les visions entre edificis, amb les filtrades pel buidat de les respectives plantes baixes.

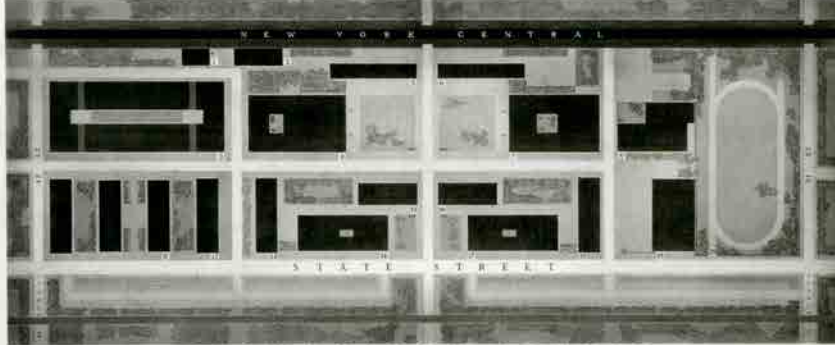
Si atenem a les obres posteriors, però, podríem convenir que la partida quedaria en tables: Les posteriors construccions de baixa alçària descansarien directament sobre terra, disposant la porta d'accés en el mateix pla de façana (sense tan sols un doble cancell), mentre que les construccions, de gran alçària futures (Seagram, Lake Shore Drive, Federal Center) alliberarien la planta baixa oferint l'accés sota porxo.

Tan bon punt acabada la segona guerra, el campus va rebre l'inestimable subvenció del sector industrial i militar. Per un costat, l'acord va permetre abordar un edifici per any (només se'n havien construït fins aleshores un parell), fins els 22 que Mies va completar [fig.111]. El primer d'ells, l'Alumni Memorial Hall (IIT Navy Building). Per altra costat, també permetrà afrontar l'ampliació inicialment prevista del Campus, des de la 31st Street fins la 35th Street. La presentació, el 1946 d'un esplèndid collage amb la planta d'ordenació general [fig.109] deixa constància de l'estat aparentment definitiu de la proposta.

Per sobre, però d'aquest document, sobresortiria un espectacular fotomuntatge aeri, publicat al 1947, aquest cop des de l'angle oposat, amb el llac Michigan al fons, on es veu descarnadament l'escala i l'abast de la intervenció [fig.110]. El conjunt de peces, ara ja perfectament definides, descansen sobre un immens podi que sembla contenir totes les decisions anteriors del mestre i inaugurar les futures⁵⁵.

⁵⁵ Només els edificis compresos entre la 33th, Federal, la 32nd i Dearborn es van construir, el que va ser anomenat "Mies alley" (passeig Mies) [fig.1]. Posteriorment Mies va construir l'edifici de Serveis comuns i menjador (IIT Commons Building, 1954), ampliat i perpetrat al 1997 per Rem Koolhaas, la petita capella (1952), la central de calefacció (1949-50) i l'esplèndid Crown Hall (1950-56). Quan al 1958 Mies abandona la direcció del Departament d'Arquitectura, la resta d'edificacions pendents s'encarreguen a altres firmes locals d'Arquitectura.

ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY



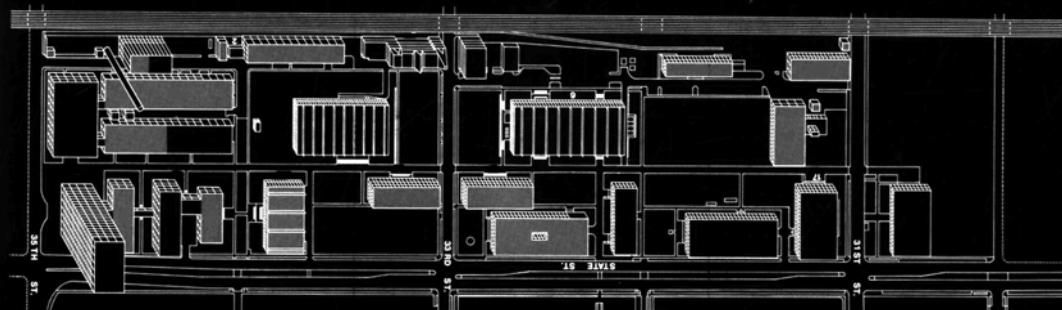
TECHNOLOGY CENTER

- 1 POWER PLANT
- 2 METALS RESEARCH
- 3 ENGINEERING RESEARCH
- 4 AUDITORIUM AND STUDENT UNION
- 5 ELECTRICAL ENGINEERING
- 6 CIVIL ENGINEERING
- 7 LIBRARY AND ADMINISTRATION

- 8 GYMNASIUM AND NATATORIUM
- 9 INSTITUTE OF GAS TECHNOLOGY
- 10 LITHOGRAPHIC TECHNICAL EDUCATION
- 11 RESEARCH LABORATORY
- 12 ARMOUR RESEARCH FOUNDATION
- 13 ARCHITECTURE AND APPLIED ARTS
- 14 MECHANICAL ENGINEERING

- 15 HUMANITIES (LEWIS BUILDING)
- 16 CHEMISTRY
- 17 METALLURGY AND CHEMICAL ENGINEERING
- 18
- 19 FIELDHOUSE
- 20 ATHLETIC FIELD





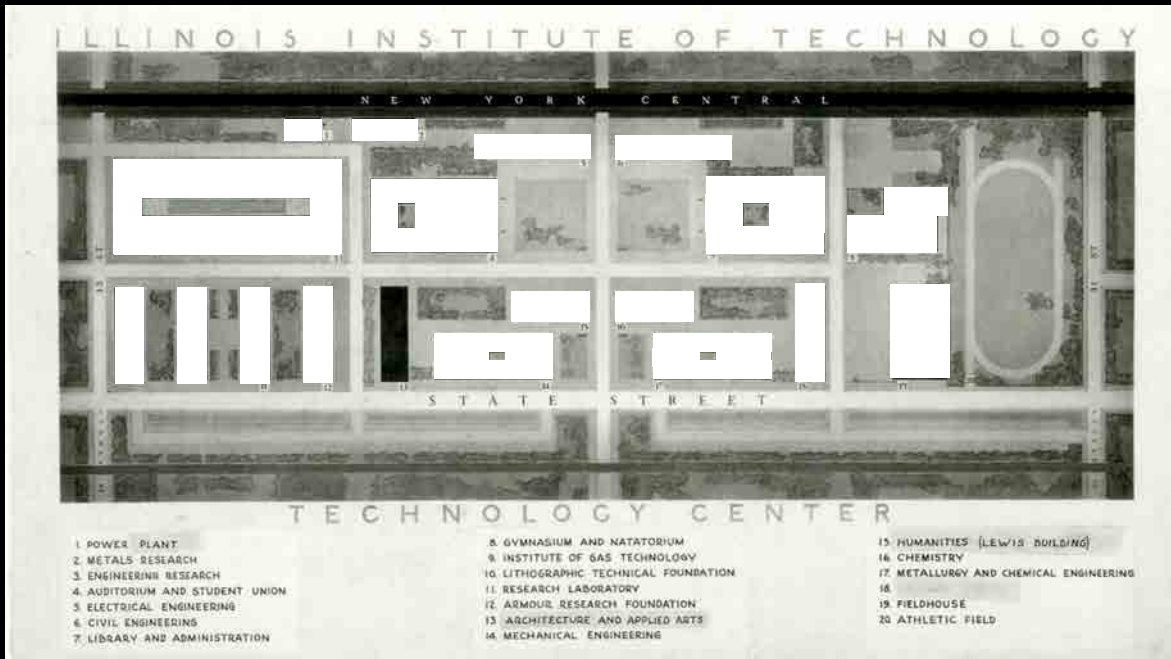
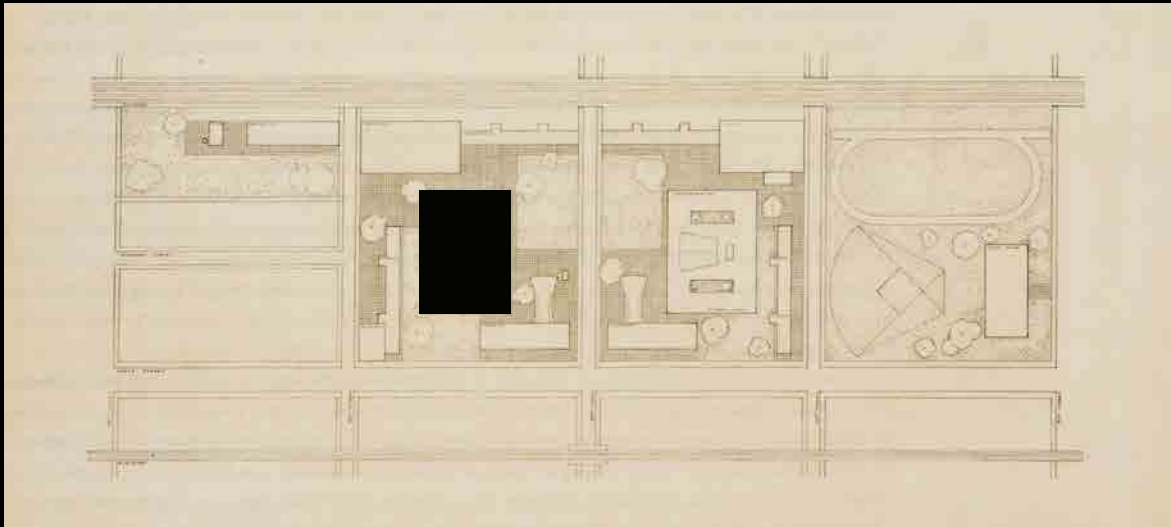


2.7. EL REPLÀ

“L’edific de l’Altes Museum de Schinkel era un edifici bonic. Podies aprendre d’arquitectura amb ell- jo ho vaig intentar.”⁵⁶

És més que probable que sense les crescudes periòdiques del Riu Fox aquest singular apartat en la biografia professional de Mies no hagués existit. No tan sols com a suport substantiu de la construcció palafítica de la casa Farnsworth. Tampoc, per extensió, en posteriors projectes com els del Crown Hall de Chicago o del Cullinan Hall de Houston. Aquest conjunt de plans horitzontals que leviten a mitja alçària respecte unes plantes aixecades de cota, plantegen una relació d’excelsionitat amb els filtres establerts en el present estudi. Perquè, si bé és cert que, a través d’aquests geomètrics replans Mies construeix un accés ascendent d’especial intensitat, la naturalesa tectònica d’aquests elements defuig la massivitat reclamada com a condició estereotòmica dels basaments de la Tesi. Tot i la seva expressa tangencialitat, aquest treball no tan sols recull l’episodi del replà sinó que li dedica un capítol, protagonitzat per dues obres absolutament cabdals: La casa Farnsworth i el Crown Hall. Més enllà de la possibilitat de revisar aquests dos projectes, escrutats des de l’angulació interessada del treball, la proximitat cronològica d’aquesta reduïda plataforma, com a continu de la resposta a escala urbana que Mies proposa en la plataforma del Campus de l’IIT, certifica la reincidència i el mestratge amb que l’arquitecte alemany feia ús de les plataformes, amb independència de les escales a les que les sotmetés. Pel que fa als lleugers replans que aquest capítol indaga, Mies els va cloure aquella mateixa dècada dels cinquanta en que els havia engendrat.

⁵⁶ (Citat al article Smithson, A., i Smithson, P., 1967. *Mies van der Rohe*. pp.363-366.)



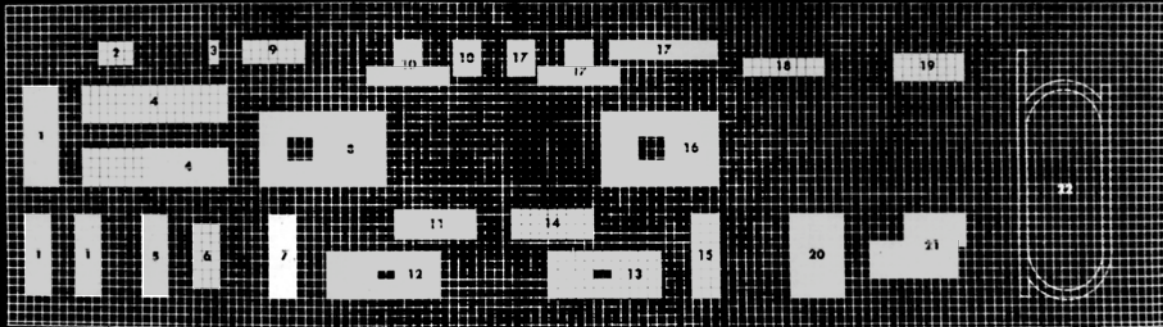
CROWN HALL

Els 10 anys que separen aquest versió del projecte, l'anomenat Crown Hall, respecte la primera proposta pel Departament d'Arquitectura del Campus, donen lloc a tot un seguit de canvis radicals, motivats tant per la nova situació de postguerra que viu també la Universitat, com pels nous camins que Mies traça en un moment especialment prolífic de la seva trajectòria professional. La intensitat de la proposta fa que aquest emblemàtic projecte destaquï sota múltiples registres arquitectònics, tot i que en aquest cas és la lliçó magistral de l'episodi de l'accés, materialitzat per la plataforma suspesa, la que l'inscriu en el present capítol.⁵⁷ Des d'aquest apartat el projecte emergeix com a correlat urbà del pla horitzontal de la Farnsworth. Tant les primeres modificacions a que es veu sotmès el projecte, inicialment alienes a Mies, com les que posteriorment l'arquitecte introdueix com a resposta a aquelles, tenen especial repercussió en les plantes de la proposta. Primerament en la d'ordenació i posteriorment en la de l'edificació. No serà fins que aquestes restin fixades que s'iniciaran les importants modificacions en secció i alçat. Els següents paràgrafs endrecen cronològicament els principals trets de la seqüència de moviments que expliquen l'inversemblant desenllaç de l'ordenació final de la proposta:

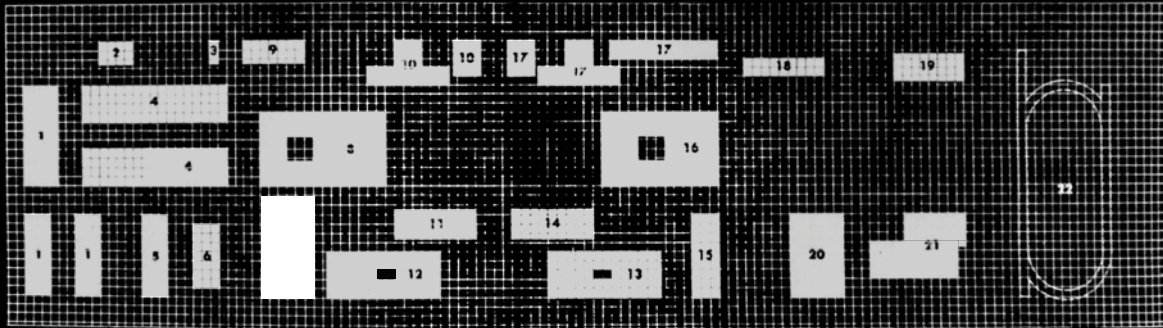
1. Canvi d'Emplaçament. En la primera versió del Campus, datada de finals de 1939 (analitzada en l'anterior apartat) el Departament d'Arquitectura compartia amb la Biblioteca general de l'IIT⁵⁸ un dels dos edificis centrals, als que Mies atorga major protagonisme. [fig. 115]

⁵⁷ Prioritzant el seu emplaçament, el Crown Hall hauria hagut de cloure el capítol assignat campus de l'IIT. Des de la visió precisa de l'estructura (edifici de planta lliure amb coberta suportada a la cara inferior de pòrtics unidireccionals vistos) el projecte compondria un capítol, situat entre el del Restaurant Cantor Drive-in (1945-46) i el del Teatre Nacional de Manheim (1952-53). Contràriament, en relació al tractament de façanes, totalment en vidre, dotaria de continuïtat l'etapa americana iniciada als apartaments Lake Shore Drive de Chicago (1945).

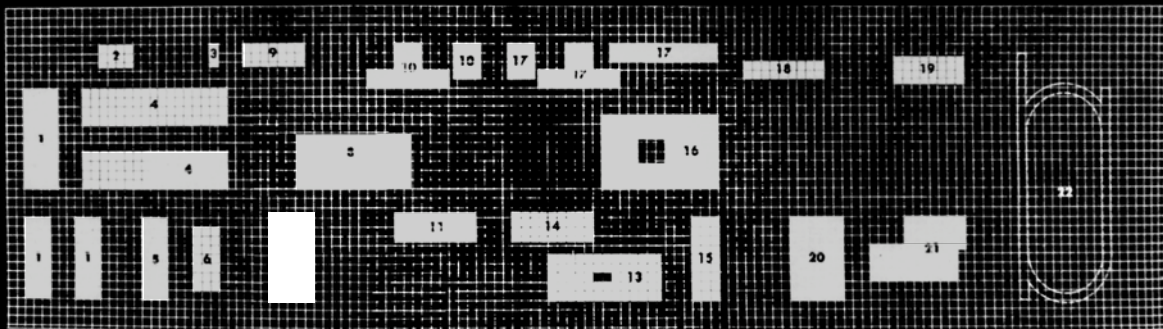
⁵⁸ (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 327.)



NAVY (9x3 de 24 peus)



(11x6 de 24 peus)



(11x6 de 20 peus)

En la segona versió de l'ordenació general [fig.116], presentada al 1947, s'observa que l'edifici central, ara reajustat de mides per a deixar passar els carrers intermedis que a la proposta anterior quedaven tallats, manté el programa de la biblioteca però canvia el programa de la facultat d'Arquitectura pel de l'Àrea administrativa⁵⁹.

El Comitè d'Edificis i Terrenys de l'IIT, amb suficient autoritat per a l'assignació física dels Departaments dins els terrenys del campus, confirmava el desplaçament del futur edifici de la facultat d'Arquitectura a la cantonada de la 34th Street. amb la State Street⁶⁰. Atenent aquell pla d'ordenació de 1947, la prevista extensió longitudinal del campus, cap a la 35th st. li atorgava a l'edifici la condició de primer d'una seqüència regular de cinc edificis paral·lels que, a través dels seus testers construïen un tram important de la façana urbana del campus⁶¹.

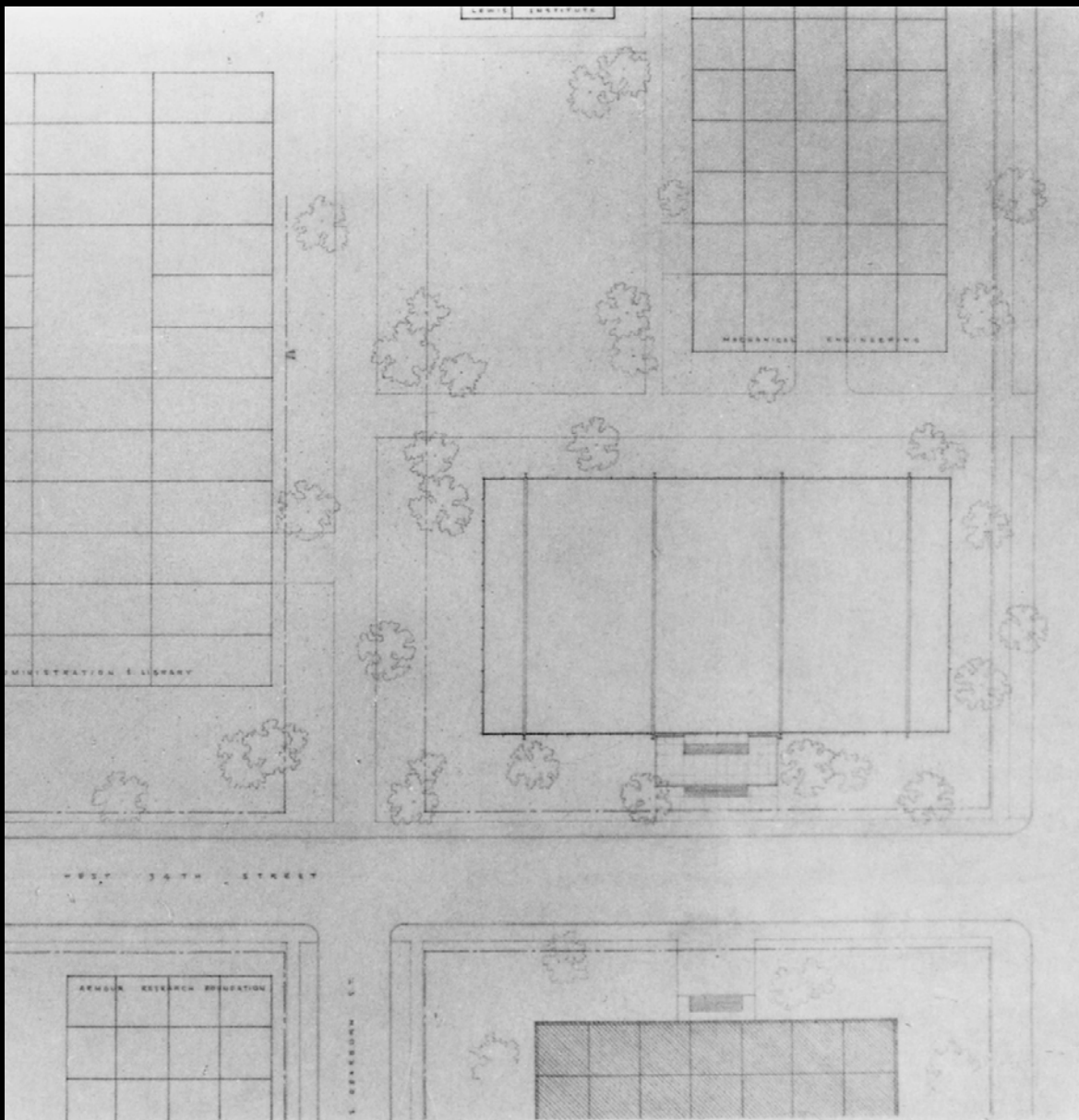
Malgrat que l'edifici estava ja sotmès a aquella predeterminació de la planta, el projecte no tenia encara forma. Referencialment, atesa la simetria del plànol general d'ordenació, l'edifici d'Arquitectura equivaldria exactament al de l'IIT Navy Building (Alumni Memorial Hall) que el propi Mies havia construït al 1945. [fig.117]

2. Modificació de les dimensions previstes en l'ordenació del campus. El següent moviment que afectava la planta del projecte i, per extensió la del conjunt, és realitzat pel propi Mies. Situat el projecte definitivament en aquesta nova localització, cap a la fi de 1952, un parell d'anys després de començar el projecte, Mies presenta una proposta que ja

⁵⁹ Al fotomuntatge de 1947 es veu la posició precisa. Notis que encara són edificis aixecats en planta baixa. (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 274, fig.4.74.)

⁶⁰ en uns terrenys en aquells moments ocupats pels coneguts apartaments Mecca, considerats com a una de les zones residencials de més urgent rehabilitació urbana per la seva alta conflictivitat social.

⁶¹ Mies ja havia sondejat aquesta organització seriada com es recull als primers dibuixos de la part central del campus. (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 232, fig.4.19 i 4.20.)



en planta desborda totes les previsions: Les seves dimensions, de 80,4 per 43,86 metres, excedeixen per més del doble a les previstes inicialment en relació al simètric edifici de l'Alumni Memorial Hall (11 mòduls de 24 peus per 6, en lloc dels 9 mòduls per 3 assignats).⁶² [fig.118]

3. Modificació del mòdul de 24 peus. Per acabar d'hipotecar l'ordenació general del campus, quedava encara realitzar un darrer i insòlit moviment: Seguint l'estratègia adoptada a la Farnsworth, després de que la mateixa Comissió de l'IIT que va desplaçar l'edifici li aturés el projecte pel seu alt cost, Mies va decidir abaratir dràsticament costos a base de reduir les seves proporcions, mantenint el nombre de mòduls però modificant la seva mida, que va passar de 24 peus a 20⁶³. Davant l'absolut desconcert dels seus propis col·laboradors de l'estudi, la retícula, que havia facilitat durant anys les instruccions oportunes per a disposar la totalitat dels edificis del campus saltava pel aires de la mà del propi Mies.⁶⁴ [fig.119]

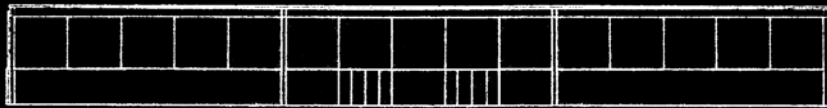
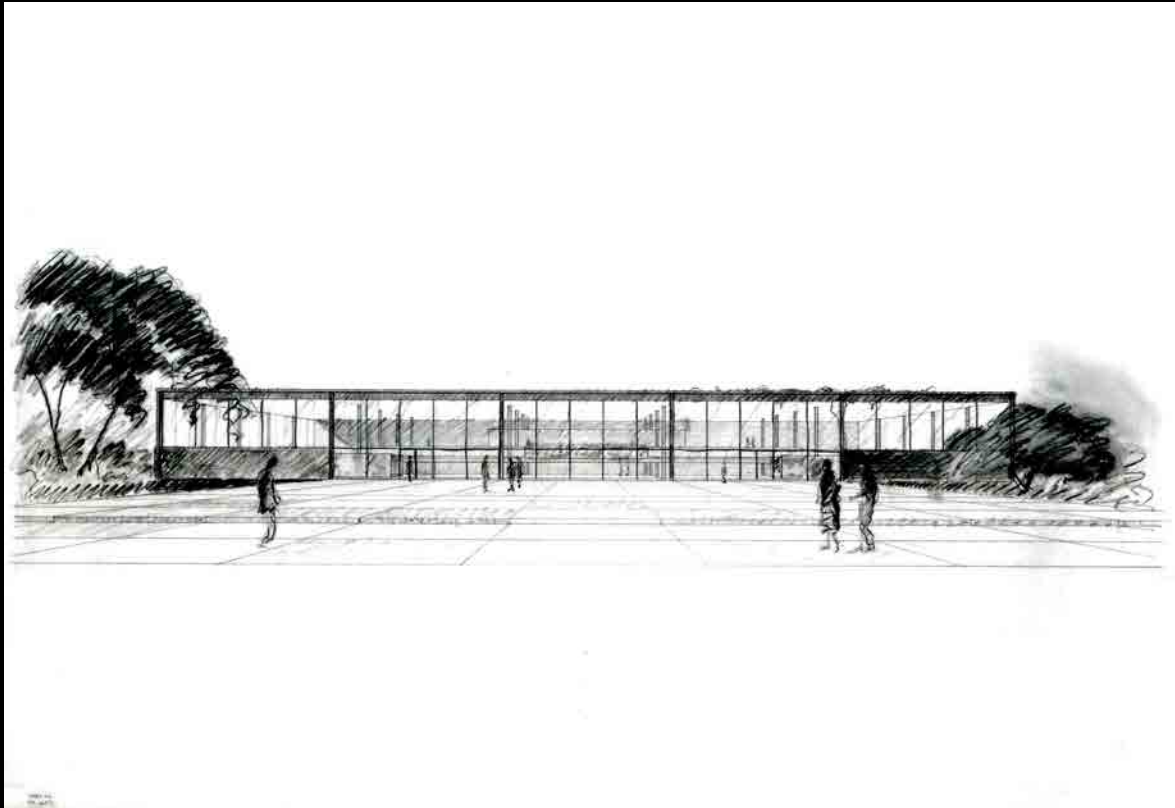
Tot i la reducció de mòdul, aquell voluntari desbordament dimensional deixava unes separacions crítiques respecte les edificacions veïnes que repercutirien irreversiblement en l'ordenació futura del Campus:

L'edifici destinat al Departament d'Enginyeria Mecànica, situat perpendicularment darrera d'ell, a Nord, quedava a una distància crítica de separació, segons l'ordenació prevista. A la

⁶² (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 274, fig.4.74.). Un peu és equivalent a 7,31 metres, tot i que molts autors l'estableixen simplificadament en 7,20m.

⁶³ (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 518, Cita 207.). L'edifici reduïa un 83% les seves dimensions, l'equivalent a 2140 metres quadrats de superfície. Mies va modificar també l'alçaria de l'edifici (de 20 peus a 18) per tal de deixar inalterables les seves proporcions internes.

⁶⁴ "*Mies va trencar amb les seves pròpies idees i per a mi va ésser molt difícil d'entendre-ho aleshores. Mai no vaig gosar preguntar-li el perquè, doncs sabia quan d'important era per a ell el Crown Hall*" Entrevista a Gene Summers. (Id p. 218.)



Front elevation



Side elevation

fi ja no es construirà mai, deixant una asimetria visual respecte la 33th street incontrolada, encara present. [fig.120]

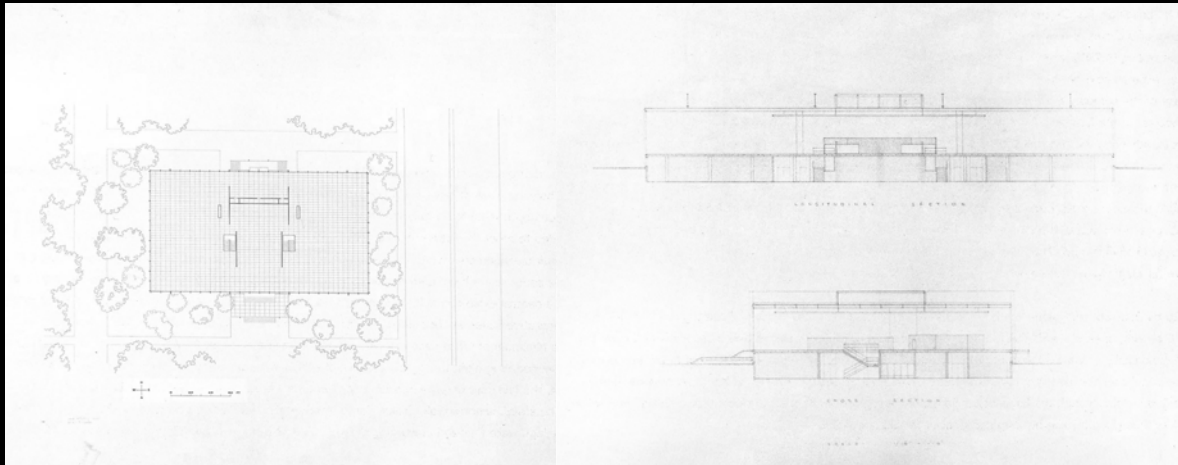
Per altra banda, l'edifici de la biblioteca hauria també d'endarrerir la seva posició, afectant simètricament al de la Unió d'estudiants, els dos edificis inicialment singulars⁶⁵. Impossible saber quan hi ha en Mies de dolguda reacció, a una decisió que relegava també simbòlicament, l'edifici d'Arquitectura a una posició menor, dins el conjunt de departaments íntegrament d'Enginyeria. En tot cas, la rotunda resposta arquitectònica del projecte és explicada anys després per Mies en altres termes:

“Existeixen diferents graus d'ordre. L'ordre real és el de Sant Agustí, que defensava que cada cosa ocupava el lloc que li convenia en funció de la seva essència. Aquest és l'ordre real. Si es compara l'edifici de la Facultat d'Arquitectura amb altres edificis del Campus es podrà apreciar. Vaig recórrer a una retícula per a distribuir el campus i facilitar el treball en el pla tècnic. Així s'obviaven les especulacions sobre el lloc on col·locar els pilars. Els vàrem inserir en les interseccions de la retícula. A l'edifici de la Facultat d'Arquitectura em vaig allunyar de la retícula. Només em vaig servir d'ella com a mesura de gran escala, però els elements no s'inclouen en la retícula pròpiament dita. Quedava a més de 7 metres de distància. Opino que aquest és el més complet i refinat, al temps que el més simple, dels edificis del campus. En els altres s'aprecia un ordre més pràctic, mentre que en aquest l'ordre és més espiritual”⁶⁶.

Fins aquí les repercussions en planta d'aquell estat de coses que òbviament no deixaria indiferent ni façanes ni seccions.

⁶⁵ Mies no construirà cap del dos. La veïna biblioteca, emulant estructuralment al Crown Hall serà posteriorment construïda pel SOM, al dictat dels criteris miesians.

⁶⁶ Entrevista per a la BBC feta per l'arquitecte i urbanista Grahem Shankland al 1959. (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 180.)



4. Manteniment del projecte, sense planta de situació. Dos anys abans, a mitjans de 1950, mentre la Comissió deliberava sobre el nou emplaçament de l'edifici Mies els presentava una primera perspectiva del projecte (1950)⁶⁷ [fig.121] formalment propera a l'anterior proposta per l'edifici la biblioteca i serveis administratius del campus (1944)⁶⁸. Tot i saber ben aviat la resolució de la Comissió, els dibuixos dels alçats del projecte, datats a mitjans de 1952, deixen constància de la insistència de la solució proposada. [fig.122]

5. Nou projecte en lloc indefinit. Pocs mesos després de l'elaboració d'aquests documents, cap a la fi de 1952, Mies va presentar el projecte a través d'una maqueta. Es tractava d'una maqueta imponent, hiperrealista, encarregada de verificar les proporcions internes dels elements que construïen l'objecte [fig.124]. No hi havia rastre del lloc. Significativament, cap fotomuntatge ni perspectiva que verificués espacialment la inserció de l'edifici en el conjunt, com havia fet inicialment en la totalitat del altres projectes. El document mostra tanmateix dues modificacions significatives: Per una banda, la desaparició dels plafonats d'obra vista en façana per a dotar d'unitat visual i tàctil al conjunt. Les façanes del Crown Hall s'alineen amb els tancaments de vidre ja experimentats poc abans als apartaments Lake Shore Drive de l'altre extrem de la ciutat. Per altra banda, la maqueta mostra tanmateix l'adopció d'una altra tipologia estructural que permet obviar els pilars interiors: La que havia assajat, a menor escala, al restaurant Cantor (1945)⁶⁹. Bastit doncs per aquesta tipologia estructural⁷⁰, Mies proposa una edifici rectangular definit estructuralment per 4 pòrtics,

⁶⁷ Segons Joseph Fukuyawa, autor del dibuix arquitectes al càrrec del projecte, la perspectiva té per a principal funció recaptar fons per a la seva construcció futura. Sigui com sigui, no sembla que l'esplanada davant l'edifici correspongui a la parcel·la assignada. (Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 446, Fig.4.288.)

⁶⁸ (Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 292, Fig.4.97.)

⁶⁹ Podria haver influït el fet que, després de cinc anys de treball, l'arquitecte rep la rescissió del contracte moment en que el troba treballant al projecte del Crown Hall.

⁷⁰ dissenyada per Frank Kornacker.



separats 22 metres (3 mòduls de la retícula original), més un mòdul volat per costat, que salven una llum de prop de 44 metres, on les grans jàsseres vistes suporten el forjat sospès sota d'elles. El Crown Hall representa la primera realització a gran escala del concepte d'edifici de planta lliure o espai universal de Mies.⁷¹

6. Inversió de l'accés. La darrera informació rellevant de la proposta, recupera la planta i involucra el sistema d'accés: La planta que Mies presentaria a la Comissió a la fi de 1952 mostrava un únic accés, per la façana Sud, donant a la 34th St., és a dir d'esquenes a l'epicentre del Campus, que bascula simètricament respecte l'eix de la 33th St. (En aquella primera versió el projecte encara no incorporava un accés posterior, sembla que introduït forçadament amb posterioritat, més entès com a sortida d'evacuació).⁷²

En paral·lel a la informació sobre les noves distàncies en que es situen el tres edificis adjacents, modificats de mida, apareixia en façana Sud, un doble tram d'escales cosit per un element rectangular intermedi, que pren la seva mida longitudinal de la separació entre pòrtics estructurals: Es tractava del replà suspès. Per a la resta sembla que l'edifici està totalment envoltat d'un recinte enjardinat que suporta un conjunt dispers d'arbres de copa homogènia. L'element extern prenia el pols a l'escala del lloc. En planta no hi haurien ja més ensurts. [fig.123]

7. Doble aproximació a l'edifici. Inevitablement totes aquestes moviments consecutius havien d'afectar el sistema d'accés de l'edifici que, tal i com veiem també a la Farnsworth, convé ser analitzat en dues fases, de diferent intensitat:

- Una primera seqüència, la de l'aproximació més llunyana, degut a tot l'esmentat, és més

⁷¹ (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 87.)

⁷² Des de fa uns anys es va introduir un tercer accés, per sota d'aquest, adossat a façana, que amb rampa i escala connecten directament amb la planta soterrània.



descontrolada. Ja sigui externament al campus, a través de la State St [fig.125], o bé des del camí peatonal paral·lel de l'interior del campus (antic tram de Dearborn St) [fig.126], ambdós recorreguts desemboquen en la 34th Street, veient prèviament episodis laterals o posteriors de l'edifici, no sempre pretesos, davant l'absència de les construccions que ordenaven el recorregut visual. Així doncs, des del campus, la primera visió del Crown Hall és la de la seva façana posterior, a Nord. En aquesta visió més llunyana la singular estructura vista de la coberta actuava com a fita visual del projecte.

- La segona seqüència d'aproximació s'inicia justament des de la 34th St., tangencialment, i també com la Farnsworth, involucra particularment al replà.

Si la primera part d'aquest recorregut d'aproximació podia ser explicat sense necessitat de saber del programa, a la segona part és indispensable invocar-lo.

Mies proposa organitzar el programa en dues plantes. A una d'elles, l'inferior, es disposen els Departaments, la biblioteca, algunes aules taller i els serveis propis del centre docent. Dalt, a la planta superior Mies situa una única sala de gran envergadura pels tres cents estudiants i trenta professors que allotja. En aquest espai Mies vol assolir un gran espai buit que permeti als estudiants veure el que fan els altres companys, i als professors organitzar lliurement les activitats docents. Mies vol un únic i gran espai per a situar les aules taller, autèntiques protagonistes del seu Pla d'Estudis. L'anhel de la planta lliure pren continuïtat al veí projecte no construït del Convention Hall i anticipa la gran sal que anys més tard proposarà per a la Neue Nationalgalerie de Berlín.

8. Cota d'accés. Quedava encara per prendre una decisió, fonamental al projecte, de la mà de la secció: A quina alçària es disposa la línia de terra. A diferència del que va haver de resoldre a la Farnsworth, aquí Mies no ha de salvar la crecuda del riu, sinó que ha de salvar el programa. Com vèiem a la Farnsworth la línia de terra es situa a 1,60 coincidint amb la

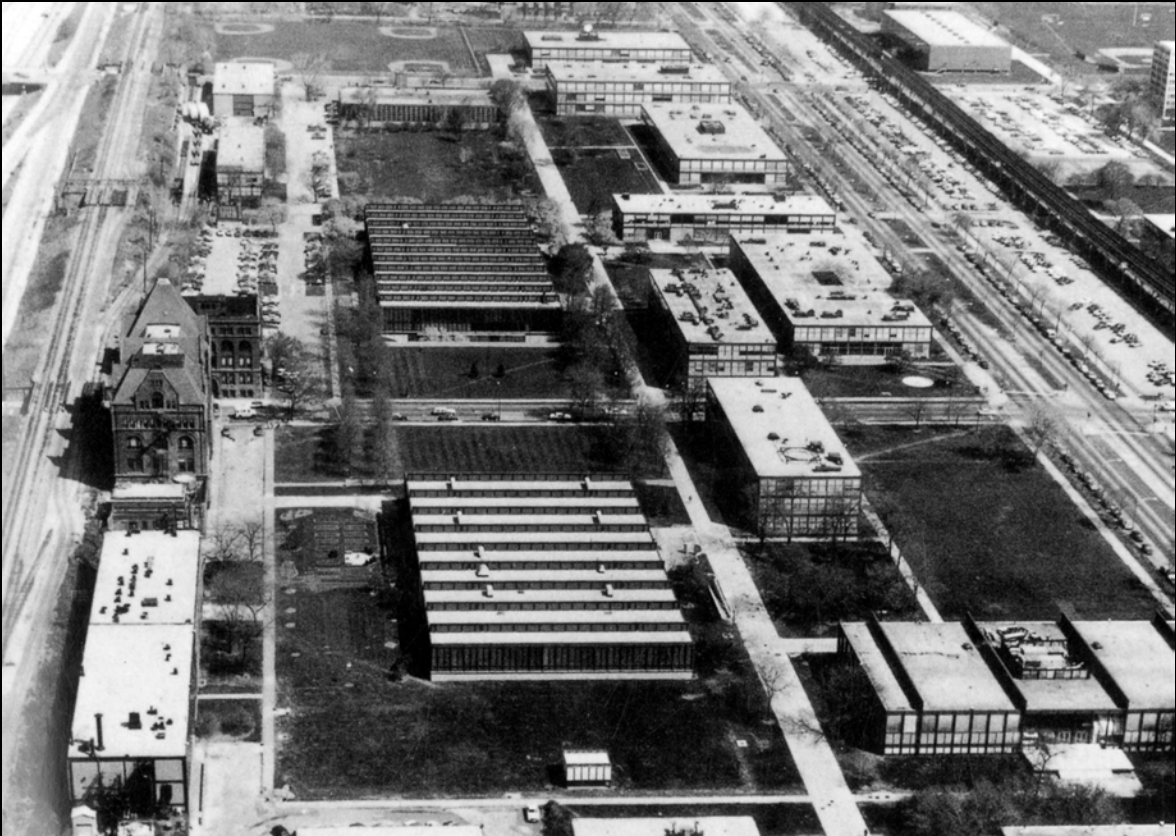
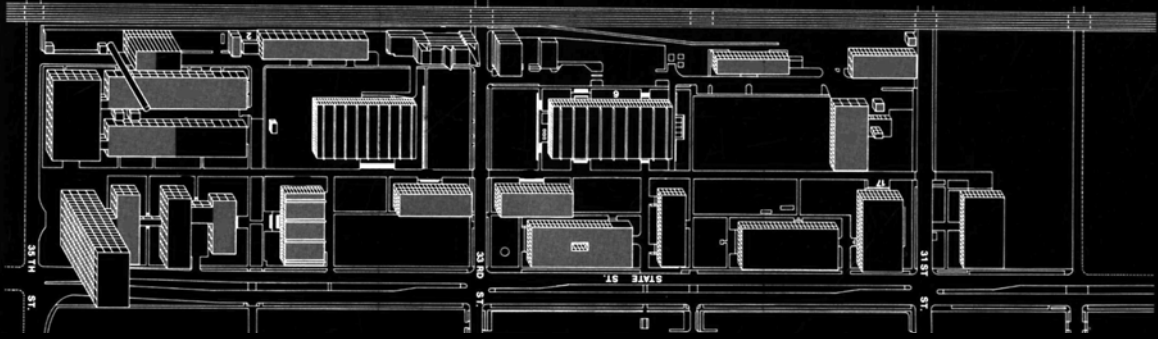


línia d'horitzó. Més alçària oferiria la visió inferior del forjat i, eventualment, estimularia la possibilitat del seu aprofitament com part de programa. Al Crown Hall, justament el que fa Mies és pujar una mica més i aprofitar-ho. La nova alçària es fixa a 1,85 metres. Suficient per a il·luminar i ventilar les dependències inferiors⁷³. El corresponent replà intermedi suspès, restarà fixat en poc més de 90 cm.

9. Replà/Foyer. Un cop iniciat el recorregut d'accés des de la 34th St, aquest embolcall enjardinat de l'edifici obliga a arribar separatament d'ell, des de qualsevol dels dos extrems del camí fins al centre de l'edifici, El perfil del graonat que ascendeix mitja planta d'alçària remet clarament al construït poc abans per a la Farnsworth. [fig.127] L'enjardinat condueix a l'únic tram on s'interromp, al centre de la façana. Des d'allà, aquest graonat/podi adreça la visió frontal de l'edifici i s'ofereix com a pont llevadís que salva del fossar de gespa que protegeix la totalitat de la façana. Atenent el perfil rectangular enjardinat es diria que hi hauria un primer replà, a peu pla, que completaria geomètricament el recinte. Encaixonat entre l'estructura, que li acota la seva longitud, aquí el replà penja de l'edifici, a diferència de la Farnsworth on aquest lliscava tangencialment. [fig.129] El sentit direccional de l'estructura acompanya l'ascensió que s'atura, salvats els primers graons, en un replà sobredimensionat que actua de foyer. Les seves mides no tenen a veure amb la seva condició d'espai de trànsit de la pujada. Són més aviat dimensions acordades entre la necessitat d'un programa sense vestíbul i la transcendència de l'escala a la que Mies sotmet l'edifici.

Malgrat la comú utilització de l'element d'accés, la percepció que es té durant la pujada,

⁷³ Atenent el llarg debat suscitat durant el desenvolupament del Campus sobre si els edificis de dues i tres plantes s'enlairaven o descansaven a terra, cabria també aventurar una altra lectura: que, en aquest cas, més que enlairar-se 1,85 metres, l'edifici de dues plantes del Crown Hall no tan sols descansa sinó que s'enfonsa 2,20 metres. (una alçària perfecte per a mantenir la cota de portes dins el conjunt de recintes)



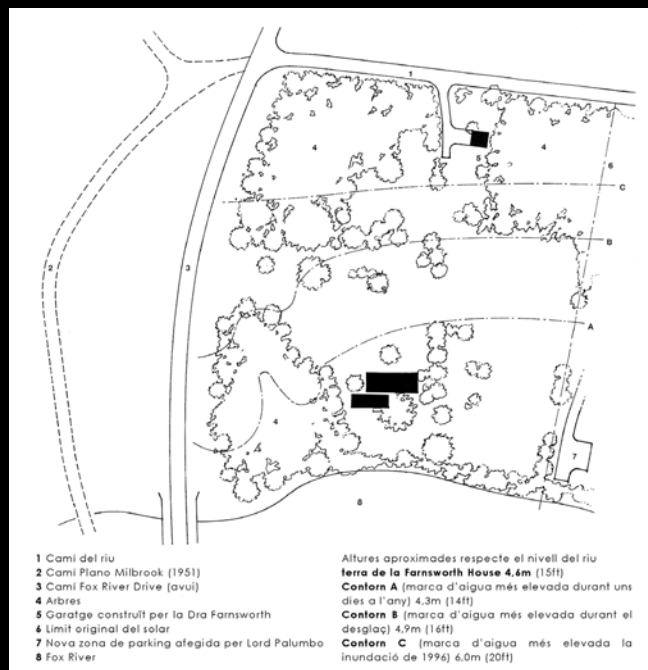
el pla del fons, no pot ser més oposada. Mentre que a la Farnsworth, com veiem, la visió traspasa la casa, que ofereix les seves coordenades per emmarcar el paisatge, al Crown Hall l'ascensió s'atura bruscament contra les portes enrasades amb el mur cortina de la façana, situació més pròxima a la del posterior projecte del Cullinan Hall a Houston, o establint referències més llunyanes, a la Bauakademie [fig.128] (escola d'Arquitectura)⁷⁴ o l'Altes Museum⁷⁵, ambdós de Schinkel. Mies no oferiria aquí cap altre element de mediació que aquest pla suspès a mitja pujada. Ni tan sols un petit raser que cobrés l'obertura de la porta de les gotes de pluja. Només restava que obrir la porta i accedir al gran buit. Des d'allà es baixaria cap el programa. Anys més tard Mies repetirà el mateix ritual a la Neue Nationalgalerie.

El Crown Hall fou el darrer dels 22 edificis que Mies va construir al Campus de l'IIT [fig.130], aquell esplèndid laboratori arquitectònic que va acompanyar Mies al llarg dels primers vint anys d'etapa americana. Al·legant excessiva feina professional, al 1958 va abandonar l'activitat docent a l'IIT, inclosa la Direcció de la Facultat⁷⁶. Vint anys abans havia començat el projecte del Campus introduint unes instruccions que jugarien la partida urbana sobre un excels podi reticulat. El Crown Hall, des de l'atalaia de la lleu plataforma d'accés va saltar-se-les totes. [fig.131]

⁷⁴ Cit a Blaser, W., 2001. *Mies Van der Rohe. Crownhall*. Basel; Boston; Berlín: Birkhäuser, p. 11.

⁷⁵ (Citat al article Smithson, A., i Smithson, P., 1967. *Mies van der Rohe*. pp.363-366.)

⁷⁶ No va rebre cap altre encàrrec de l'IIT. La resta d'edificacions previstes del campus varen ser finalitzades per altres firmes locals.



LA CASA FARNSWORTH (Plano, 1945-1951)

La casa Farnsworth és un dels exemples més emblemàtics d'elevació de la cota d'accés en l'obra de Mies. A diferència d'altres exemples que aquest treball analitza es podria convenir que en aquest cas l'opció bé fortament condicionada per exigències hidrogràfiques del guió: calia elevar la casa del nivell de crescuda màxima del riu proper. Per l'anàlisi que ens ocupa no és tan important l'estímul objectiu de l'enlairament com els mecanismes, inèdits, que Mies desplega per a resoldre el problema que es planteja.

Al 1945, tot just acabada la segona guerra, mentre Mies es troba començant a construir alguns dels edificis del Campus IIT, rep l'encàrrec de la construcció d'una casa de segona residència a Plano, situat a les rodalies de Chicago. De l'encàrrec destaca la senzillesa del programa (habitatge d'una única habitació, per a una persona soltera), la notable capacitat econòmica de la client (possibilitant la utilització de materials nobles i execucions constructives refinades), l'admiració de l'eminent Dra. Farnsworth per l'arquitecte, que atorga Mies carta lliure sobre el projecte, i els singulars atributs del lloc.

El solar, sensiblement rectangular, té una superfície aproximada d'unes 4 hectàrees. A l'Oest i al Nord limita amb dues carreteres, la Plano Milbrook Road i la Fox River Road, respectivament, a l'Est limita amb una propietat particular, i a Sud directament amb Riu Fox. La part meridional del solar, planera, gaudeix d'una exuberant vegetació de fulla caduca, d'entre les que s'entreveuen unes excel·lents panoràmiques. Una secció transversal de la parcel·la acota aquesta esplanada un parell de metres per sobre del nivell habitual del riu. Pel darrera, cap a nord, el terreny s'enfila fins arribar la carretera, des d'on es produeix l'accés a la finca [fig.132,133]. Les periòdiques crescudes del Riu Fox fa que els terrenys limítrofs de les ribes quedin a negats cada primavera, fet que origina que les construccions



de la contrada es disposin sensatament en les cotes altes, on aquest solar ja contenia algunes construccions agrícoles.

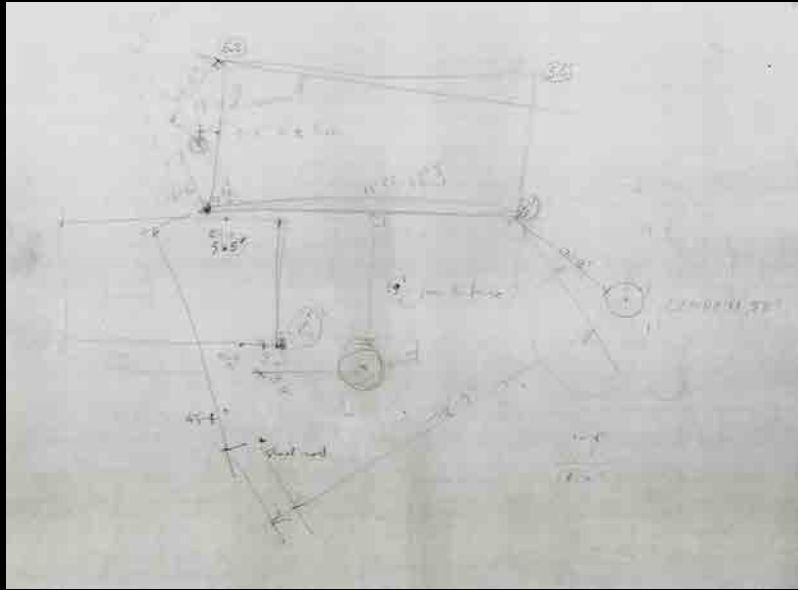
Tot i saber del risc de l'emplaçament⁷⁷ Mies accepta situar la casa a l'esplanada propera del riu, captivat per la bellesa del paratge, Aquesta és la primera decisió rellevant del projecte, que porta aparellada una assumpció de risc que posteriorment s'estén a la concepció formal de la casa. Mies farà prèviament consulta a les institucions hidrogràfiques. Verificat in situ pels seus col·laboradors, s'arriba a la conclusió que el riu pot créixer en aquesta zona fins 3 metres sobre el nivell habitual, és a dir un metre per sobre del nivell de l'esplanada on s'assenta l'edificació. Aquest és el punt de partida de la casa. El seu necessari enlairament atorgaria a la secció un paper preeminent.

Quedava encara la disposició precisa de la casa en planta. Després d'un llarg període de reflexió Mies opta per emplaçar-la en paral·lel a la riba del riu, a raser d'uns exuberants arbres de fulla caduca. A Nord la construcció contribueix a tancar un clar del bosc que el separa de l'accés de la finca. A Sud, la casa obre les seves visions vers el riu, filtrades per l'arbrat que creix al seu marge. Des de la riba oposada del riu la casa manifesta la prevalença de l'estructura per sobre del programa, i del blanc com a contrapunt de la paleta cromàtica de l'entorn⁷⁸. [fig.134]

Atenent la documentació gràfica del projecte relativa a l'emplaçament, són particularment aquests arbres els que constitueixen el marc referencial de la casa respecte la planta.

⁷⁷ Mies era conscient de la dificultat de construir la casa en circumstàncies tant extremes al punt de manifestar a la seva clienta la disponibilitat de plantejar un projecte a cotes superiors. però el clar interès de la Doctora Farnsworth per aquesta posició va decantar definitivament la decisió. (Cita de Goldsmith M. a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 509.)

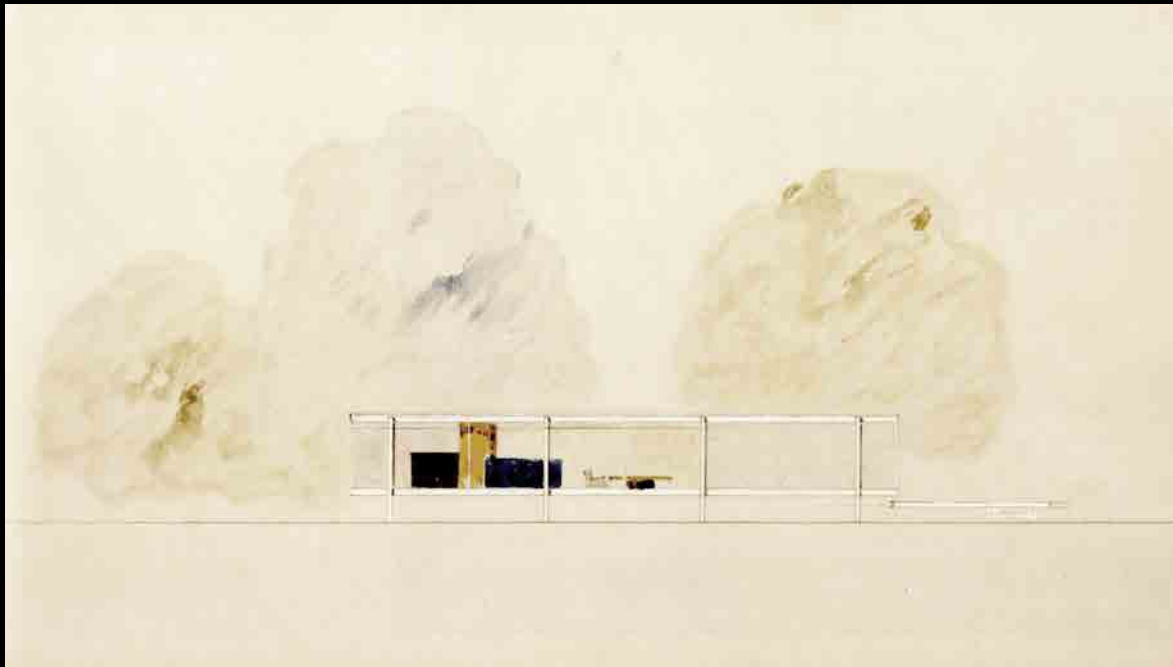
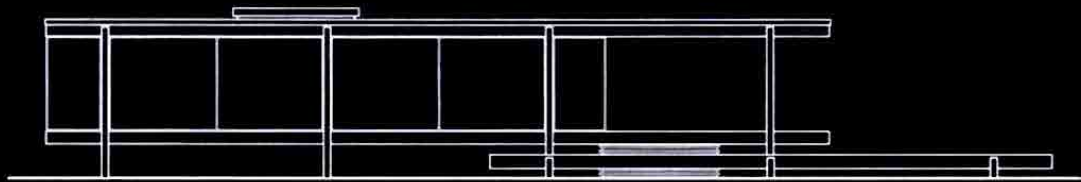
⁷⁸ "...el blanc era el color adient al camp, en contrast amb els verds. El color negre m'agrada per a les ciutats...". (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 181.)



La cura en que l'estudi de Mies fa l'aixecament, amb indicació de localització, diàmetre i espècie de cadascun dels arbres de l'entorn proper no deixa dubtes sobre la importància que se'ls atorga ⁷⁹ [fig.135]. La verticalitat d'aquells singulars troncs i la fluctuant horitzontal del nivell de les aigües del riu defineixen les coordenades autèntiques del projecte. Així les coses només restava ja projectar l'edifici.

Les extraordinàries troballes formals del pavelló alemany de Barcelona varen donar lloc posteriorment a dues derives contraposades, d'intensitat equiparable: La casa de tres patis (anteriorment analitzada) i la casa Farnsworth. El primer exemple és la màxima expressió de l'arquitectura del pati. El segon, de l'arquitectura del pavelló. El podi, element determinant de l'arquitectura del pavelló, es construeix aquí amb un traç horitzontal de radicalitat equivalent a la de la naturalesa cristal·lina dels tancaments verticals de la casa. [fig.136] No és doncs estrany que una primera descripció la casa Farnsworth, feta a través del seus elements més significatius, s'avingui sensiblement amb la del Pavelló de Barcelona: Dos plans horitzontals, retícula estructural metàl·lica de vuit pilars, grans panys envidrats dels tancaments verticals, modulació geomètrica del paviment de travertí, accés elevat del conjunt,... Fins i tot, es podria albirar com aquelles exemptes columnes que filtraven la visió frontal del pavelló alemany des de l'esplanada de la font màgica, es transmuten aquí en esvelts arbres que fixen la visió frontal de la casa des de la riba del riu Fox. Són, però, més aviat les diferències que les semblances entre el Pavelló alemany i la Casa Farnsworth les que descriuen amb més precisió l'edifici:

⁷⁹ Al respecte veure l'estudi realitzat per Gastón, C., com a part de la seva Tesi Doctoral, sobre les relacions entre la casa i el seu entorn.

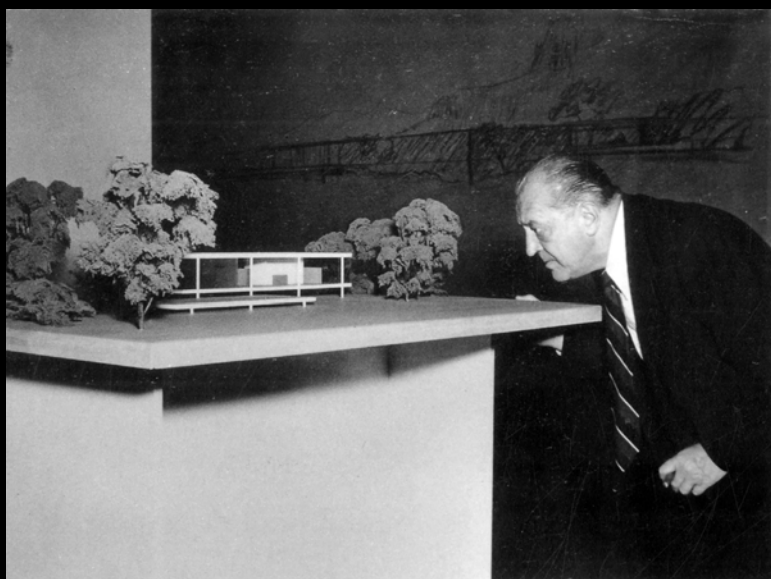
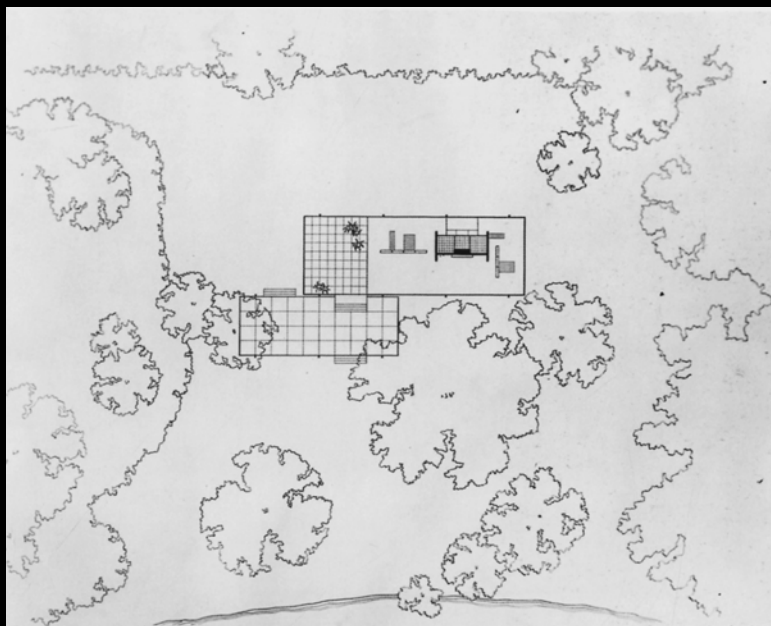


- Respecte els dos plans horitzontals, la primera i inevitable diferència afecta el pla horitzontal inferior. Ateses les circumstàncies hidrogràfiques, Mies modifica aquell podi massiu, enlairat 1,20m sobre l'esplanada de Montjuic, per una lleu plataforma suportada per una estructura de peus drets que ofereixi la menor resistència possible a l'aigua. L'alçària a 1,60 metres, 60 cm per sobre de la crecuda màxima prevista, dona lloc tanmateix a una plataforma intermèdia que pondera una alçària altrament excessiva. L'aquarel·la, datada el 1945, que mostra el primer alçat del projecte, defineix perfectament el conjunt d'interessos del projecte, inclòs la relació intensa entre l'edificació i la vegetació. Del document destaca també la diferència de posició i dimensionat del replà respecte el definitiu. [fig.137,138]

- En relació a l'estructura, mentre que a Barcelona els artesanals perfils en creu s'endarrereixen respecte els plans horitzontals, a Plano els perfils normalitzats en H es desplacen al pla de façana, acotant tangencialment els dos forjats, que podrien lliscar figuradament a traves de les seves ales.

- Pel que fa als tancaments, tot i compartir el protagonisme del vidre, ja no queden aquí vestigis d'aquells plans neoplàstics que des de la casa de totxo articulaven espacialment les primeres propostes miesianes modernes. A la Farnsworth tan sols un nucli central de serveis ordena les circulacions, ara concèntriques. Els murs perimetrals, que arribaren al seu punt àlgid en les propostes de les cases pati, s'han ja esvaït i els tancaments seran, a partir d'ara, sols responsabilitat d'estructura i vidre.

- També com a Barcelona, serà la retícula resultant del paviment, un cop més de travertí, la que pautarà estructura, divisòries i fins i tot mobiliari. A la Farnsworth, però, la geometria s'ha regularitzat totalment, ja no resten reclaus. Sols dos rectangles suspesos que contraposen



la relació amb l'entorn exhuberant des de la radical abstracció de la seva forma.

Però si hi ha un episodi que estableix clarament, des del seu inici, una diferència rotunda entre els dos projectes, és la que refereix al seu sistema d'aproximació i accés. Mentre que a Barcelona, com veïem en el present treball, el projecte forma part d'un recorregut que s'involucra en el sistema general de circulacions de l'indret, al punt de ser travessat per aquest, a Plano senzillament no hi ha aproximació.

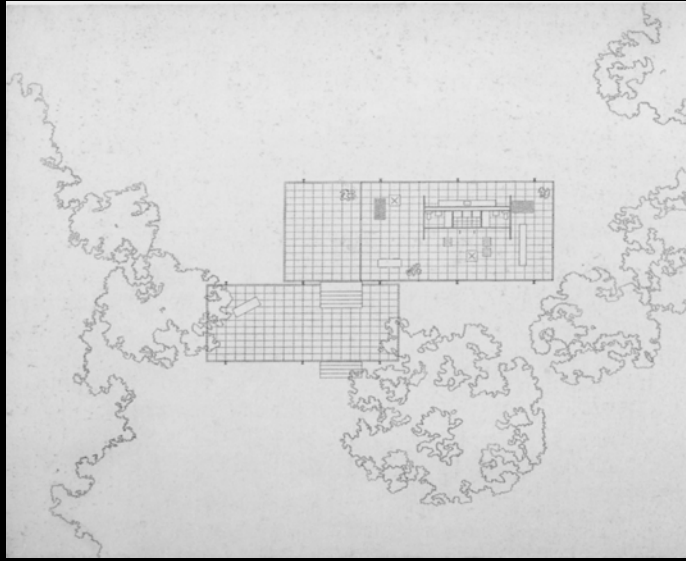
Tot i que la Farnsworth cuida extraordinàriament el seu emplaçament i a més disposa paradoxalment d'un dels accessos més celebrats de l'arquitectura del segle XX, el seu sistema d'aproximació és inexistent.

Aquesta asseveració porta a analitzar la seqüència de l'accés a la casa en dos segments: El que separa l'accés al solar fins arribar a peus de l'escala, i la que transcorre des de que s'inicia l'ascensió, a través d'ella fins accedir a l'interior de l'habitatge.

1.- Pel que fa la primera part de la seqüència, la casa simplement apareix. És prou significatiu l'existència de nombrosíssims croquis que verifiquen l'aproximació als diversos edificis contemporanis del campus de l'IIT, mentre que no existeix la més mínima traça, ni documental ni in situ, que mostri com Mies proposa l'aproximació a la casa.⁸⁰

Tant la planta [fig.139] de 1946 com la maqueta [fig.140] que es publica per primer cop el

⁸⁰ Actualment, l'emplaçament de la seu de la Fundació Farnsworth, en la parcel·la veïna, ofereix una aproximació franca, paral·lela al riu, tocant a façana, que acompanya el visitant fins a peu d'escala de la casa. Però aquesta natural arribada és equívoca, doncs no existia llavors. Aquest solar, que limitava la parcel·la a est, pertanyia a una altra propietat.



projecte⁸¹, delimiten un emplaçament que es circumscriu a l'entorn que defineix la vegetació que envolta la casa. No hi ha rastres del límits de la parcel·la ni tan sols des d'on s'arriba. Tot i el dilatat procés del projecte, quan cinc anys després, al 1951, es representa la versió final de la planta, es mantenen sensiblement els mateixos límits i les mateixes indefinicions [fig.141]. Ressenyar com a diferències més significatives entre les dues plantes, la reducció de dimensions (sembla que per neutralitzar les desviacions econòmiques), la supressió del segon tram d'escala tot concentrant l'episodi final de l'accés en un únic punt, i una representació del replà homogènia al de la resta de la casa. El pla intermedi renunciava a la seva condició de mera estora de l'ingrés i esdevenia habitació. [fig.142]

L'únic accés a l'època, llevat eventualment de l'arribada a un modest embarcador a l'extrem oest de la parcel·la, es situava per darrera, a cota superior, on si accedia a través de la Fox River Road. Deixant allà el cotxe es descendia sortejant una densa vegetació cap a la part baixa del solar, tot travessant un parell de construccions auxiliars destinades a ús agrícola.[fig.133] El primer que s'entreveia, doncs, entre troncs i copes d'arbres, era la seva coberta, especialment en determinades èpoques de l'any, atès que l'arbrat era de fulla caduca. Un cop arribats a l'esplanada, obliquament, el primer alçat que presentava la casa era el de Nord, sense cap obertura que donés pistes de l'entrada.

Es diria que Mies no vol dibuixar camí. A peu pla, la casa apareix, de sobte, en un clar del bosc. Podríem arribar perversament a imaginar que la casa gaudeix del seu emplaçament ideal en certs moments de la fi de l'hivern, quan el desglaç desborda el riu Fox, nega l'esplanada on s'emplaça la casa i aquesta es veu mansament envoltada d'aigua, emergint

⁸¹ Dins l'exposició retrospectiva que P.Johnson aconsegueix que el Moma dediqui a Mies, el 1947.



sobre els peus drets que la suporten, com aquelles construccions rurals que rauen, silents, en pantans que periòdicament les cobreixen. [fig.143,144]

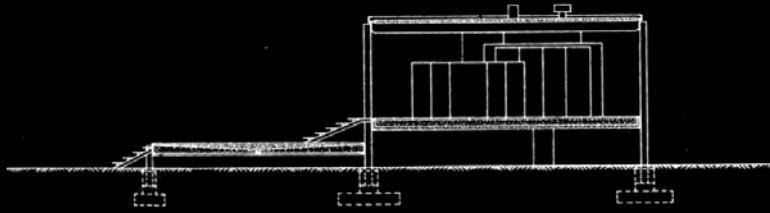
Donat l'escorçament del descens, probablement el caminant triés la façana Est per a continuar l'aproximació, tot girant perpendicularment. Arribat aquest punt es descobreix, de perfil, el replà intermedi, que actuava aquí de reclam visual [fig.146]. Calia sols recórrer longitudinalment la façana sud, i un cop passat sota l'esplèndid auró, girar 90° i enfilar els primers graons⁸².

2.- La segona part de la seqüència de l'accés s'inicia a peu d'escala. Mies ha de enlairar al visitant 1,60 metres. L'arquitecte talla just, tant sols 20 cm per sobre els càlculs de crecuda màxima⁸³, però no vol pujar més. Aquesta és l'alçària de l'ull adult. Mies fa coincidir el pla del terra amb la línia de l'horitzó. Elevar més el pla de la casa violentaria notablement el control visual de la casa, que ensenyaria els baixos.

Arribat aquest punt, Mies havia pres una decisió rellevant que repetiria posteriorment en un parell d'ocasions: Construir un replà intermedi i, per sobre de tot, dotar-lo de naturalesa arquitectònica. La plataforma resultant, a vuitanta centímetres del terra, sense baranes (Mies mai no feia baranes), fixava el terreny a la planta baixa, ponderant la seva alçària. Mies transformava així en lloc el que la convenció funcional atribueix a la simple aturada en la seqüència dinàmica de l'ascensió. Un rectangle d'uns 115m², que sumant la superfície porxada de la plataforma superior, superen els aproximadament 160 m² de la superfície interior de la casa. La proximitat dimensional no fan sinó corroborar el que la representació

⁸² Aquest llarg i erràtic recorregut de 180 graus va ser inicialment matisat, amb el doble tram d'escala de la primera versió del projecte. Gir també coincident amb l'accés al pavelló de Barcelona.

⁸³ De fet la casa s'ha negat nombroses vegades. La darrera al 2008, causant grans desperfectes al mobiliari.



de la versió definitiva de la planta ja anunciava: Que es tracta d'una casa construïda amb dos plans horitzontals, suspesos a diferent alçària⁸⁴. [fig.145,147]

A la Farnsworth Mies recupera el buit com a pla del fons de l'accés, com ja havia fet sovint a les propostes residencials europees. En tots aquells exemples, Mies construeix l'accés entre dos elements, recolzant-se en edificacions auxiliars, com les oficines al pavelló a Barcelona, o el garatge de la Tugendath o de la Ulrich. Aquí serà l'arbrat.⁸⁵

Efectivament, aquest darrer tram d'aproximació a la casa, el més pretesament controlat per l'arquitecte, es construeix amb un enquadrament múltiple, complexe, fixat per l'auró, el magnífic arbre que inaugura la seqüència: [fig.148]

- Verticalment, entre l'aresta del pla de vidre de la façana sud, i el pilar blanc, exempt de l'estructura, que s'anticipa a uns arbres veïns (un lledoner i una noguera) que eviten tant fermament com l'estructura, el lliscament de la planta.

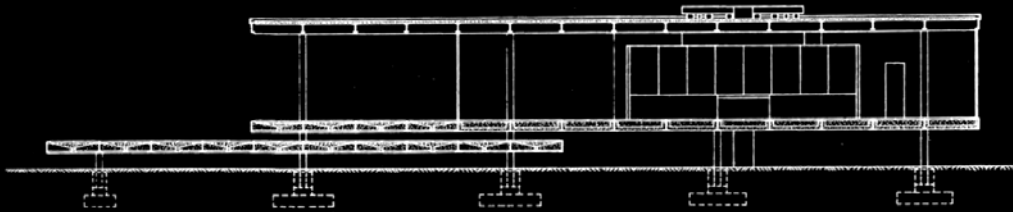
- Horitzontalment, l'extensió des de l'habitable interior dels dos plans horitzontals que defineixen l'estrat de la casa, continuen l'aixopluc de les frondoses copes d'arbrat⁸⁶.

Sentint Mies explicar la casa, anys després, no semblava tan interessat en com, a través d'aquest esplèndid paratge es divisa la casa sinó més aviat, com des de la casa es percebia la natura, emmarcada dinàmicament per l'abstracció dels seus tancaments *“Quan es mira la naturalesa a través de les finestres de la casa Farnsworth, aquesta adquireix un significat*

⁸⁴ A diferència del Crown Hall i el Cullinan Hall.

⁸⁵ L'element icònic del replà de la Farnsworth serà utilitzat per a Mies en un parell de projectes futurs: El Crown Hall i el Cullinan Hall del Museu a Houston. Però no hi haurà ja més el buit com a protagonista del pla del fons. Un segment de mur cortina, centrat respecte l'alçat, canviarà la profunditat del paisatge per la reflexió del vidre de la porta d'entrada.

⁸⁶ Conferint protagonisme a l'estructura, Mies ofereix una crugia per a la construcció d'aquest esplèndid episodi arquitectònic, com Louis Kahn faria anys més tard en la construcció de l'accés al Kimbell Art Museum, a través del buit de la darrera volta estructural del conjunt.



més profund que quan s'està fora, a l'aire lliure. La naturalesa es realça al passar a formar part d'un gran conjunt".⁸⁷

Pot ser, emulant Mies, no hauríem de construir la seqüència entrant sinó sortint, hauríem d'invertir el vector del recorregut i deixar-nos impregnar, des d'aquest privilegiat mirador, per la bellesa de les visuals que envolten el Riu Fox, passejar per la casa, sortir al porxo i descendir silencis fins la gespa o la neu. [fig.136]

⁸⁷ (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 181.)