

**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](http://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](http://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](http://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

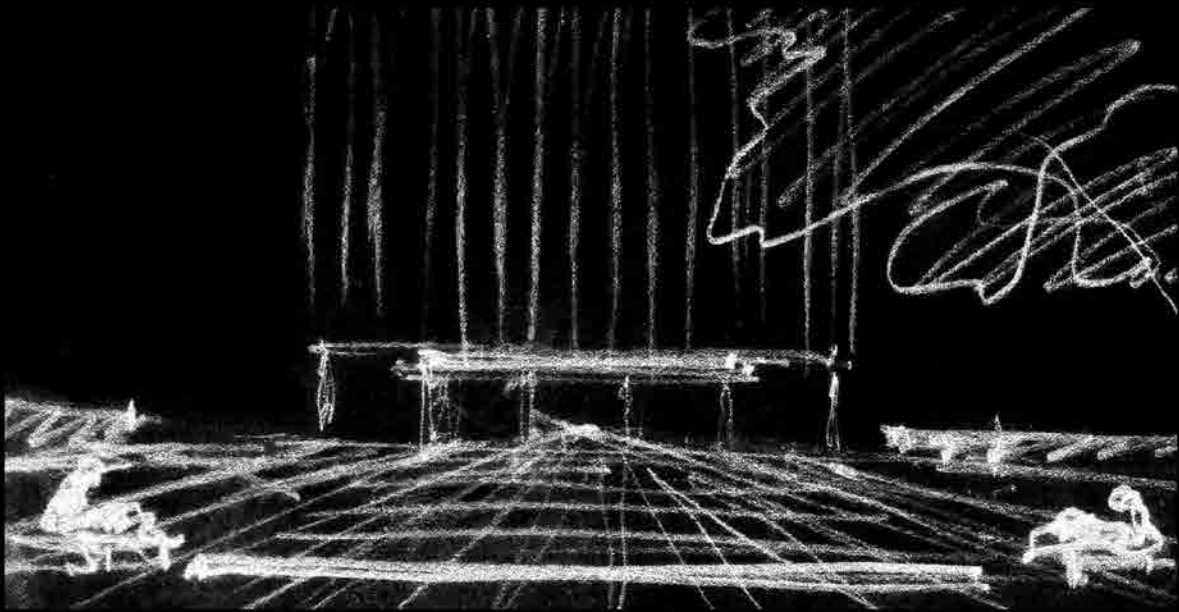
Dep. de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)

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

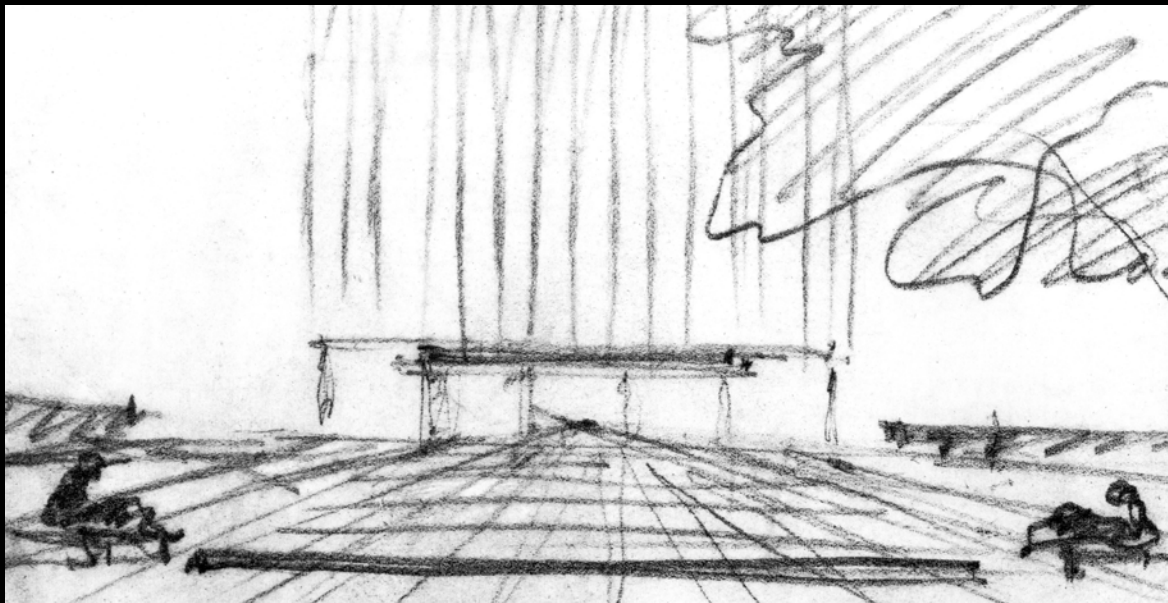
Barcelona, Octubre de 2013.

**LA PLATAFORMA COM A LLINDAR**  
**en l'obra de Mies**



**Vol. II**

**Jordi Ros**





## 2.8. PLATAFORMES URBANES

*“No és ni nucli ni closca. Tot és un. L’exterior i l’interior dels meus edificis són un. No pots divorciar-ho. L’exterior pren cura de l’interior”.*<sup>88</sup>

Si en territori obert la plataforma esdevé l’atalaia on les visuals s’estenen indefinidament vers l’horitzó, com a la Farnsworth, en entorns urbans la plataforma, en complicitat amb les façanes que la reciten, conté un espai buit i dens, que s’erigeix com autèntic protagonista urbà, per sobre de les eventuals construccions exemptes que el contrapunten.

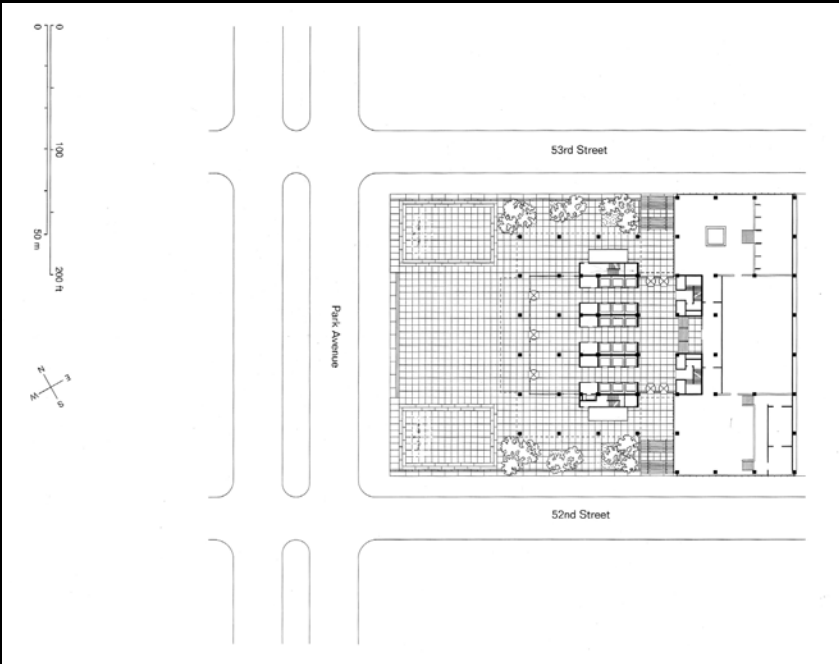
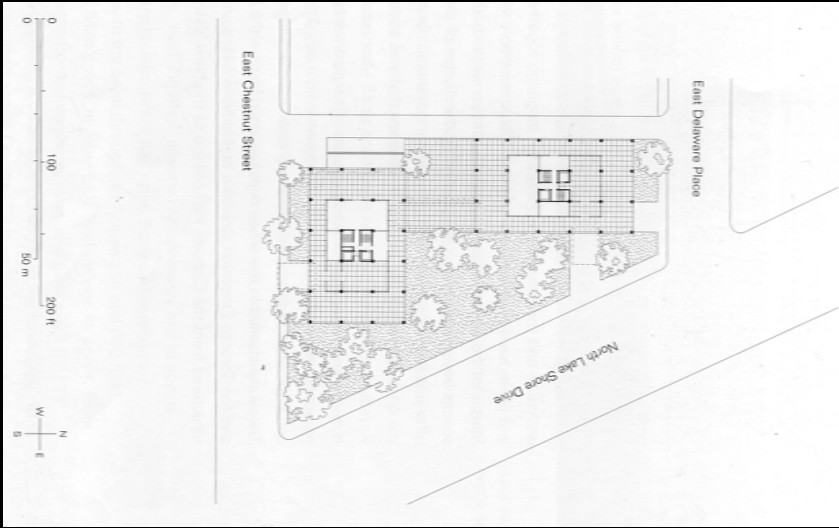
Al 1947, un quart de segle després d’aquells primers gratacels projectats a Berlín, Mies reprèn, en la densa trama del downtown americà, el tema de les edificacions en alçària.<sup>89</sup>

Tot i que d’aquell període es manté el vidre com a material que monopolitza comunament els tancament verticals, des del gratacels a la Friedrichstrasse (1921), o el gratacels de vidre (1922), Mies introduiria canvis substantius en la seva arquitectura, dels que destaquen: L’ortogonalització de les coordenades les seus projectes, el major protagonisme de l’estructura, que es desplaça al pla de façana, i, particularment important als interessos del present estudi, la cura en l’entrega entre l’edifici i el pla del terra de la ciutat. Si els alçats dels primers gratacels miesians no tenien ni inici ni final, eren un segment de façana de longitud indefinida que es dipositava indiferentment sobre una fina línia abstracta, els gratacels que Mies construirà als Estats Units cuiden especialment les seves plantes baixes, enteses com element de transició entre l’edifici i la ciutat. Varies són les mesures que l’arquitecte introdueix per assolir-ho:

- Atura el pla de façana en el primer pis, oferint un espai porxat sota l’edifici.

<sup>88</sup> (Mies, L., citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 379.)

<sup>89</sup> Mercès a la seva relació amb el promotor Herbert Greenwald.



- Desplaça concèntricament cap a l'interior el tancament de les plantes baixes, on disposa el conjunt d'accessos dels projectes.
- Concentra amb la màxima compacitat uns nuclis de comunicacions exempts, que afavoreixen la màxima permeabilitat al seu través.
- Introdueix un pla del terra, abstracte i alhora actiu amb l'entorn, que esdevé el podi urbà sobre el que es traven la totalitat de decisions que involucren el sistema d'accés, sovint elevat, de les respectives propostes.

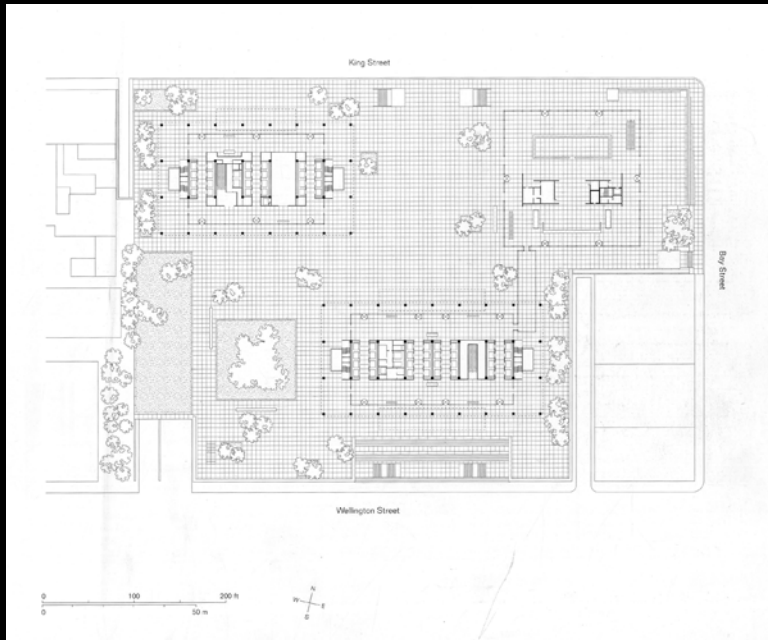
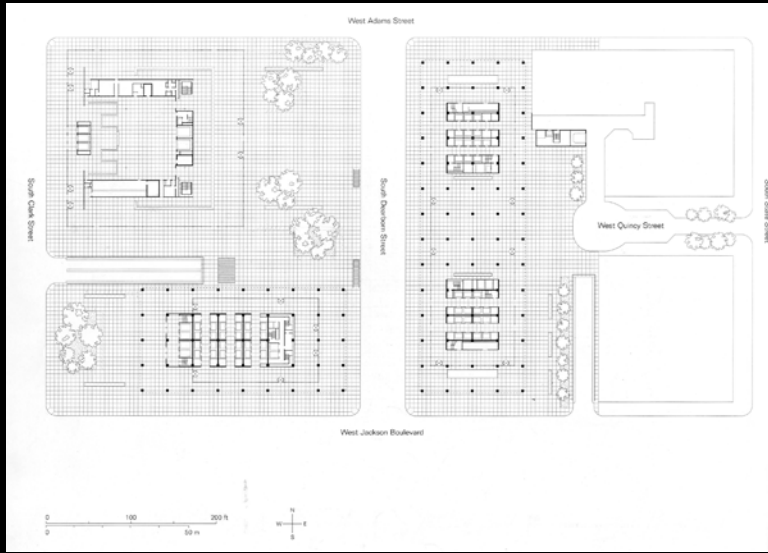
De les nombroses plataformes dels corresponents projectes que Mies va desenvolupar al llarg de les dues dècades que va inaugurar la construcció de les dues torres d'apartaments al Lake Shore Drive de Chicago, aquest capítol proposa l'anàlisi concret de tres d'elles, per la seva decisiva aportació envers la resta: La dels apartaments de Lake Shore Drive (Chicago, 1948-51), la del Seagram (New York, 1954-58) i la del Federal Center (Chicago, 1959-73).

- A Lake Shore Drive, l'arquitecte introduirà una primera plataforma sota les torres. Llevat, però, de l'espai intersticial entre les dues edificacions, el paviment és encara una simple projecció de la seves plantes superiors, com en els antics podis de les construccions clàssiques. [fig.150]

- A la plataforma del Seagram, Mies s'inventarà un sublim buit urbà, ja regularitzat, autèntica planta d'emplaçament del primer gratacels endarrerit de la ciutat. [fig.151]

- Al Federal Center la plataforma es veurà travessada per un carrer. Serà geomètricament tan precisa com la del Seagram però a diferència d'aquella, haurà de resoldre en planta baixa les relacions espacials d'una agrupació de tres construccions, d'escala i situació diverses. [fig.152]

Les plataformes urbanes de Mies s'encarreguen de travar espacialment la verticalitat



dels edificis que suporten amb l'horitzontalitat dels límits que abasten. Es resoldrà amb independència del nombre de volums que allotgin: Un volum, com el Seagram<sup>90</sup>, l'IBM (Chicago, 1967-70), o l'edifici d'oficines a Mansion Square (Londres, 1967); dos volums, com les torres del Lake Shore Drive; tres volums, com el Chicago Federal Center<sup>91</sup> o el (Toronto, 1963-69) [fig. 153]; quatre volums, com el (Montreal, 1965-70) <sup>92</sup>.

A partir del Chicago Federal Center fou comú que les plataformes continguessin sota d'elles cada cop més programa<sup>93</sup>, com al Toronto Dominion Center o al Westmount Square, però no serien ja sinó variacions que farien del podi urbà un recurs tan eficaç com previsible, fins i tot pels estudis d'arquitectura associats que desenvoluparen els darrers encàrrecs<sup>94</sup>. El darrer exponent de la plataforma, ajornat al següent capítol, es produiria a Berlín, ciutat dels primers gratacels i de la sublim Neue Nationalgalerie.

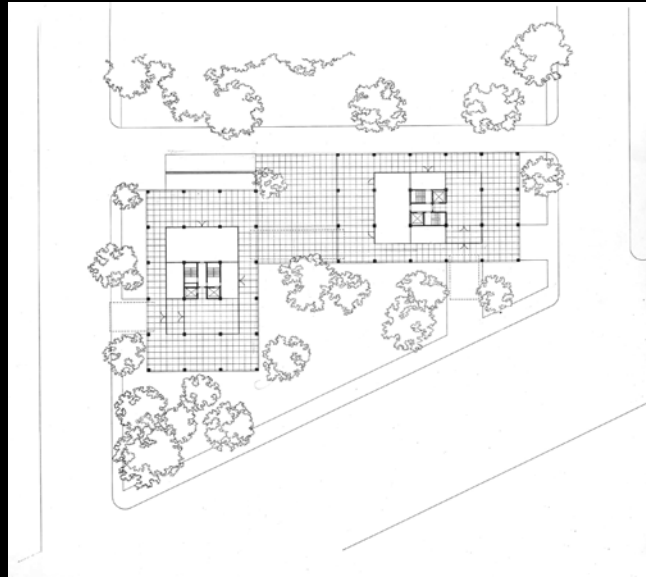
<sup>90</sup> Tot i que com es desprèn de l'anàlisi adjunt podria també ser considerat exemple de dos volums.

<sup>91</sup> El projecte del Chicago Federal Center va desenvolupar 3 esquemes, un de 1 volum, un altre de 3 i un darrer de 4.

<sup>92</sup> Notis que a partir de dos volums, un d'ells sempre és un cos baix relacionat amb l'espai urbà.

<sup>93</sup> "A la dècada dels cinquanta la majoria dels complexos comercials a gran escala ubicats en els centres financers de les ciutats es projectaven sense tenir en compte el benestar dels empleats. La creació d'entorns laborals més agradables en la perifèria de les ciutats, o més lluny encara, en ciutats satèl·lit, va comportar inevitablement un replantejament dels centres urbans. Com a resultat, propietaris i promotors se'n varen adonar que, si el que desitjaven és que la seva inversió fos segura, els projectes de torres d'oficines en els centres urbans havien d'anar recolzats per a instal·lacions complementàries tals com botigues, restaurants, cinemes, teatres i zones verdes". (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 137.)

<sup>94</sup> "La característica comú entre els projectes de Montreal, Toronto i el Federal Centre de Chicago és que varem col·locar els edificis de forma que cadascun aconseguís la millor situació i que l'espai entre ells fos el millor que poguéssim aconseguir. Fins i tot en la construcció d'un grup de cases isolades utilitzaria el mateix principi, llevat que potser l'espai intersticial seria més reduït." Peter, J. a *Conversations with Mies* (Citat a Puente, M., 2010. *Conversations con Mies van der Rohe*. p. 71.)



## **LAKE SHORE DRIVE (Chicago, 1948-1951)**

En el sector de la construcció el període de postguerra pateix una notable reducció en la producció d'acer. Això comporta que Mies plantejés la seva primera edificació en alçària, els apartaments Promontory de Chicago (1946-49), annexos al campus de l'IIT, amb estructura de formigó i tancament de façana en obra vista. Dos anys més tard, a les Torres del Lake Shore Drive de la mateixa ciutat, situades en primera línia davant del llac Míchigan, l'arquitecte recupera l'acer i el vidre com a únics materials de tancament de les façanes. La proposta dona continuïtat a una transició tecnològica que es clourà cinc anys més tard als edificis bessons construïts al costat, anomenats 900 Esplanade, on s'introdueix per primer cop el mur cortina.

El projecte destaca per la resolució dels tancaments verticals i del sistema estructural, per la seva tipologia residencial, i als interessos del present treball, per la qualitat de la proposta urbana, particularment pels criteris del seu emplaçament, pel tractament de la seva planta baixa i pel sistema d'accés adoptat.

- Criteris de l'emplaçament. Sobre un solar en forma de triangle rectangle lleument escapçat per una de les puntes, l'arquitecte disposa dues construccions de planta rectangular, idèntiques, de 26 plantes d'alçària cadascuna, perpendiculars entre si<sup>95</sup>. Mies pren les coordenades de la retícula ortogonal per a emplaçar els dos volums de la proposta, a diferència de la majoria d'edificacions existents, que es disposaven arrencant a l'avinguda Lake Shore Drive (hipotenusa), taponant les visuals transversals cap el llac. [fig.154,155] L'operació geomètrica accentua l'esbeltesa visual de la proposta i introdueix intersticialment

<sup>95</sup> Tal i com explica Carter, P., la superfície d'ocupació del projecte, 40%, va venir més condicionada per la capacitat financera del promotor que pel sostre d'edificabilitat de la Normativa. Tanmateix l'alçària de 26 plantes, 250 peus, s'explica perquè més d'aquesta alçària hagués significat l'obligatòria inclusió d'un altre ascensor.





un línia vertical d'aire que reforça les visuals creuades entre les torres<sup>96</sup>. [fig.156]

- En relació als criteris de resolució de la planta baixa, en aquesta cota les dues torres són força permeables. Si l'esquelet de cada edifici està constituït per una retícula regular de 5 x 3 crugies, l'ocupació envidrada a peu pla és de 3x2 i la del nucli de comunicacions, de 1x1. Sols aquesta crugia es opaca, una quinzeava part de la totalitat. Es segueix així el criteri de l'IIT campus, amb l'estructura que es situa en pla de façana, i plantes baixes dels edificis alts, sobre pilotis, amb accés sota porxo.

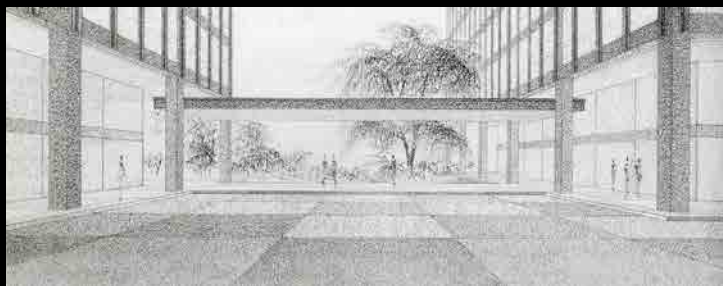
Pel que fa al tractament de la planta baixa, es pavimenta exactament la projecció de cadascun dels edificis, acotada per l'estructura, perllongat per l'extensió del costat menor d'una de les retícules fins arribar a la pavimentació de l'altra torre, donant per a resultant una superfície pavimentada uniforme, en L. La resta de la superfície s'enjardina, llevat de dues tiretes que, a mode de catifa, connecten linealment la vorera amb l'accés sota porxo de cada edifici.

- En relació al sistema d'accés, el primer que destaca és que llevat en l'aparcament, no hi ha un sistema d'accés al conjunt, a diferència del que es veurà ja en les posteriors propostes urbanes.

S'entra per fora, directament des del carrer, renunciant a altres criteris d'aproximació que involucrin l'espai intersticial entre els dos edificis. Cada edifici disposa el seu propi accés, idèntic, amb independència de la seva diferent posició urbana, carrer lateral o avinguda.

L'accés a cada edificació, enfatitzat per l'ombra de l'espai porxat previ, ja és frontal però encara és asimètric respecte al pla de façana. Malgrat constar de 5 crugies, que permetria la simetria, l'ingrés a l'edifici es proposa en ambdós casos per la quarta, d'esquerra a dreta,

<sup>96</sup> Com a les construccions cubistes, la relació perpendicular entre els dos cossos permet veure simulàniament frontal i lateral d'un mateix objecte.



sortejant el nucli d'ascensors. Serà el darrer cop. Al Seagram invertirà el sentit del nucli d'ascensors i l'accés serà ja central.

El curt espai de transició entre la vorera i el sota porxo, pren l'amplària d'una crugia i es pavimenta amb el mateix material que la vorera, com a extensió seva, reservant el travertí per a la retícula interior del projecte. Aquesta estratègia, facilita a més que sigui el terreny ajardinat el que "acordi" les lleus diferències topogràfiques del perímetre de la parcel·la.

Per contra, en planta baixa, els dos edificis es "grapen" amb una marquesina, d'amplada d'una crugia, suportada tangencialment a les cares dels pilars resultants, com si podés lliscar a través d'ells. Tot i que les nombroses fotografies que han recollit aquest episodi podrien evocar a una marquesina d'accés, de fet es tracta d'una mera connexió sota cobert entre els dos edificis, que brinda aixopluc al llarg dels intempestius dies hivernals de Chicago.

Contràriament l'espai pavimentat entre edificis esdevé tan o més rellevant que la celebrada marquesina suspesa que el creua. Si el pla horitzontal superior mostra un episodi formalment interessant però poc rellevant tant pel projecte com per propostes futures, el fet de desvincular la pavimentació respecte el contorn de l'edifici, desplaça aquesta acció des del projecte cap el lloc. [fig.157,158]

Tot i l'innegable interès de la planta baixa, la plataforma encara no té la claredat geomètrica de la resta de projectes urbans.



## SEAGRAM BUILDING (New York, 1954-1958)

*“...el que m’agrada és poder utilitzar pedra al terra i enlairar-la una mica.”<sup>97</sup>*

Inicialment Park Avenue va ésser concebuda més com a passeig peatonal que com arteria rodada. A partir de la primer guerra mundial l’avinguda va consolidar unes edificacions d’apartaments i hotels de luxe, d’entre 12 i 14 plantes d’alçària, però després de la segona guerra, els propietaris, recolzats en una normativa permissiva, varen començar a transformar els edificis residencials en edificis d’oficines, de major rendibilitat. El Seagram Building situat entre la 52th. i la 53th de Park Avenue és fruit d’aquella conjuntura urbanística. [fig.159]

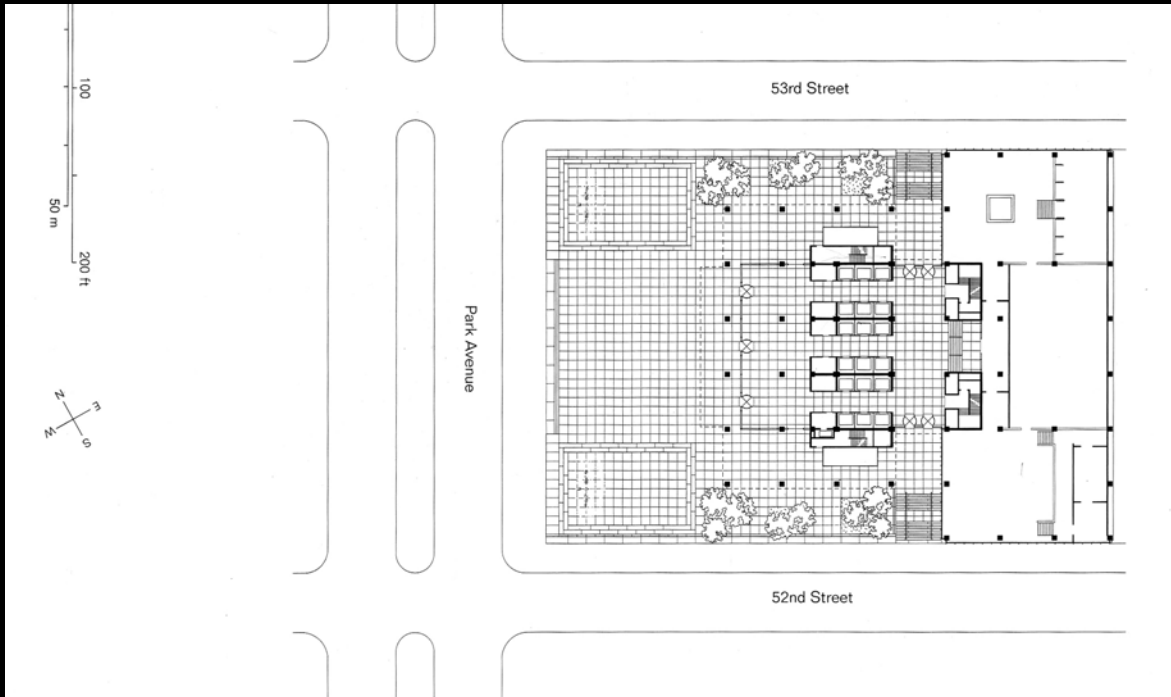
*“Vaig abordar el Seagram Building com qualsevol altre edifici que m’haguessin encarregat construir. La meva idea, o millor dit encara, la “direcció” en la que avanço consisteix en assolir claredat estructural i constructiva, la qual cosa és aplicable a tots i cadascun dels problemes arquitectònics als que m’enfronto. M’oposo rotundament a la idea de que un edifici en concret hagi de tenir un marcat caràcter individual. Pel contrari, crec que el que ha de fer és revelar un caràcter internacional determinat per a tots els problemes als que s’enfronta l’arquitectura. Donat que el Seagram Building s’anava a construir a Nova York i anava a ser la primera torre d’oficines que sortís del meu puny, vaig sol·licitar dos tipus de consell per a la concepció del projecte:*

*Per un costat, assessorament a les immobiliàries respecte als tipus d’espai pels que hi havia demanda de lloguer*

*Per altra em vaig informar sobre la Normativa de construcció de Nova York.*

*Una vegada definida l’orientació del treball, i en col·laboració amb els meus assessors, tan*

<sup>97</sup> Peter, J. *Conversations with Mies* (Citat a Puente, M., 2010. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. p. 71.)



*sols va ser una qüestió de treballar dur*<sup>98</sup>

La resposta a aquestes dues qüestions li ofereix una informació precisa de les regles de joc que regeixen la construcció en alçària a Manhattan en aquella època:

- L'índex d'edificabilitat era de 10 (sup construïda/ sup sol)
- L'alçària màxima edificable era il·limitada, sempre i quan no s'ocupés més del 25% del solar. (És la superfície exacta que ocupa el Seagram)

Amb aquestes dades a la mà, Mies decideix endarrerir el gratacels uns 30 metres del pla de façana de Park Avenue, construint un singular espai urbà a l'Avinguda. Aquesta és la decisió urbana més rellevant del projecte [fig.161]. Malgrat l'aparent *naturalitat* de la decisió, vista retrospectivament, aquesta solució no era ni evident ni l'única possibilitat.

Si bé és cert que sense aquestes dades no es pot interpretar rigorosament les decisions d'aquest emblemàtic projecte, no ho és menys que aquestes simples premisses són insuficients per a explicar la proposta urbana. Mies hagués pogut ocupar la totalitat dels del solar i construir fins i tot més metres quadrats, doncs el projecte definitiu no esgota la superfície edificable, o plantejar altres solucions, com la de la propera Lever House, a l'altre costat de Park Avenue, projectada pel SOM un parell d'anys abans, on sobre un sòcol enlairat una planta del pla del terra s'alça, perpendicularment, una torre<sup>99</sup>. [fig.157]

Posteriorment Mies diria que l'amplària del carrer, en relació a l'alçària de les noves

<sup>98</sup> (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 62.)

<sup>99</sup> "La Lever House [fig.162] ja era allà quan nosaltres varem començar a construir. A l'endarrerir l'edifici no sabem què passaria en cadascun dels laterals. A l'acabar el Seagram, teníem ambdós edificis, de manera que era bastant fàcil endarrerir l'edifici següent, que està entre els dos. ¡Però no ho varen fer! Fou tan estrany. Allò hagués estat de gran ajuda per a qualsevol arquitecte, però és tal com succeí." Peter, J. *Conversations with Mies* (Citat a Puente, M., 2010. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. p. 83.)





edificacions de Park Avenue, construïa una secció prou crítica com per a dificultar l'apropiada visió de l'edifici.

No és un tema nou per l'arquitecte. Així havia ja estat en anteriors projectes urbans, des d'Alexanderplatz fins el Convention Hall. Efectivament, en termes urbans és difícil evitar la comparació amb els criteris que va inaugurar un quart de segle abans a la remodelació de l'Alexanderplatz, on desentenant-se del traçat rodat de la plaça Mies, planteja una proposta on són la forma i les proporcions dels seus espais urbans, els que defineixen uns buits i plens travats sistemàticament per silents plataformes que preparen el territori. Mai caldrien voreres.

Entre els beneficiaris indirectes de l'operació destaca l'edifici frontalment oposat del carrer, el Racquet and Tennis Club, un edifici neo-Renaixentista projectat al 1918 per McKim, Mead and White. [fig.163]

Però aquesta decisió urbana no és l'única que Mies pren. Menys coneguda i valorada que l'anterior, el projecte és extremadament curós amb la relació que inevitablement també estableix amb la 52th i la 53th, dues vies paral·leles que descendeixen uniformement cap a Lexington Avenue.

De fet es podria convenir que Mies fa dos projectes: Un volum de 39 plantes, exempt, centrat respecte els dos eixos del solar, que es relaciona essencialment amb Park Avenue. I un segon volum de 4 plantes (10 plantes un cop separat de façana), adossat al tester veí, de la mateixa longitud de façana que l'altra volum (tres crugies) i superior superfície en planta. Aquest cos "secundari", enrasat a les façanes de la 52th i la 53th actua a mode de junta, ajustant la transició entre l'escala residencial, aleshores present, i l'omnipresència visual del gratacels. El refinament formal de l'operació es completa endarrerint la darrera crugia del gratacels, la tangent al cos baix (fins enrasar-la en profunditat amb el retranqueig



de 10 plantes) a fi de garantir la puresa geomètrica dels dos volums. Actua a mode d'esvelta junta interna entre els dos cossos del projecte, un d'ells sent a la vegada junta entre dues concepcions de ciutat. [fig.164]

L'entrega amb el pla del terra de cada edifici, es produeix seguint un cop més el dictat encetat al Campus: El cos baix, descansant massivament; el cos alt, buidat en planta baixa, mostrant estructura i nuclis<sup>100</sup>. Tot ell, és clar, sobre l'esplèndid podi perfectament quadrat, de granet, en el que descansa solemnement el conjunt.

Mies torna a enlairar la cota de la plataforma, en aquest cas respecte Park Avenue, lleugerament, suficient per atorgar autonomia a l'espai i oferir una visió privilegiada des d'aquesta inesperada atalaia. Per primer cop, però, l'enlairament no admet justificacions objectives del lloc ni del programa. No cal aixecar-ho per salvar de les crescudes del riu ni per il·luminar i ventilar unes estances deprimides. Es tracta d'una operació estrictament visual.

Mies ens proposa aquí dos tipus d'accessos, un per cada edifici descrit:

- Un accés lateral, doble, tant des de la 52th com des de la 53th [fig.165]. És un accés tangencial al sentit del recorregut traçat pel carrer. Ha de salvar aproximadament la planta d'alçària que el separa de la planta baixa del conjunt, sumant la diferència de cota respecte Park Avenue i l'enlairament del podi. Es un accés graonat de pendent comfortable i amplària generosa (una crugia de 8,50m) L'accés provoca una incisió en la massivitat de la plataforma. El recorregut ascendent emfatitza la separació entre els dos volums. L'arribada a cota de planta baixa genera un vestíbul, posterior al nucli de comunicacions del gratacels,

<sup>100</sup> L'alçària lliure interior, sistemàticament 7 metres, relacionant les dues horitzontals; el pla blanc del sostre i el paviment de pedra del terra.

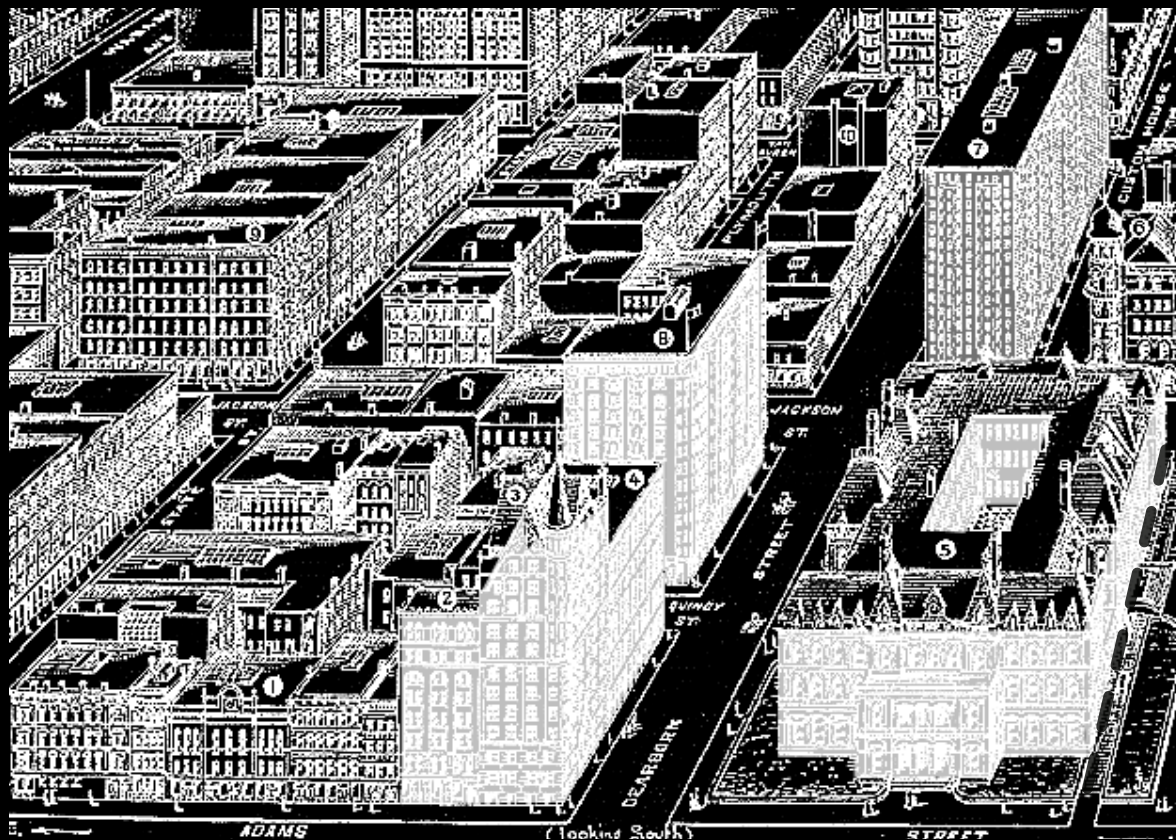


de manera que sumat al vestíbul propi de l'accés des de la plaça, la torre gaudeix d'un doble vestíbul. La situació es resol construint un nucli "passant", perpendicular al que veiem a Lake Shore Drive. L'operació, alhora no li dificulta per a construir des de Park Avenue un accés frontal, simètric, amb visuals i recorreguts a través. [fig.161]

- L'altre accés al Seagram és a través de Park Avenue, preparat des de lluny mercès a la plaça generada. Es tracta d'una aproximació frontal i simètrica, acord als cànons clàssics. Difícilment es pot descriure més rigorosament aquest accés que amb l'esplèndid croquis d'aquest espai urbà que Mies dibuixa, des de la visió del vianant de Park Avenue [fig.149].<sup>101</sup> Es tracta d'una perspectiva de punt de fuga central on un paviment reticulat condueix frontalment cap a l'edifici, del que simplement s'ha dibuixat la seva entrega amb el terra i un primer segment del mur cortina. El dibuix obvia voluntàriament la resta superior de l'edificació. Aquesta despreocupació pel remat superior de l'edifici el permet emfatitzar, verificar el que és realment essencial als interessos del dibuix: El control espacial del sistema d'accés .

El document mostra una seqüència d'aproximació que s'inaugura sobre un lleu graonat d'uns 25 metres d'amplària (tres crugies), acotat lateralment per dues figures que encarrilen el primer tram del recorregut. El pla del quadre es completa pel traç horitzontal enèrgic de la marquesina que atura el mur cortina i emmarca l'entrada a l'edifici, pels bancs correguts que delimiten lateralment el pas, i per un fragment de copa d'arbre, en primer pla, que es superposa sobre la retícula vertical del mur cortina emfatitzant la profunditat de la visió. No cal més.

<sup>101</sup> *Talking notes* segons una expressió afortunada de Phyllis Lambert (Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 217.)



Aquest magnífic episodi arquitectònic és el primer exemple madur, rotund de la plataforma miesiana americana. A partir d'aquí la resta de plataformes, ja de la mateixa naturalesa. Aniran resolent contingències del programa i particularment del lloc fins arribar a l'accés de la futura Neue Nationalgalerie de Berlín, sobre la màxima expressió moderna d'un podi.

### **FEDERAL CENTER (Chicago, 1959-1973)**

Mies acaba el Seagram al 1958, amb 72 anys. L'èxit arquitectònic i financer de l'edifici li val un conjunt de grans encàrrecs que resol associant-se respectivament amb reconeguts estudis d'arquitectura locals.<sup>102</sup>

El moment coincideix amb una decisió acadèmica important: Després de 20 anys dirigint el Departament d'Arquitectura de l'Institut Tecnològic d'Illinois (IIT), Mies decideix deixar el càrrec i la docència.

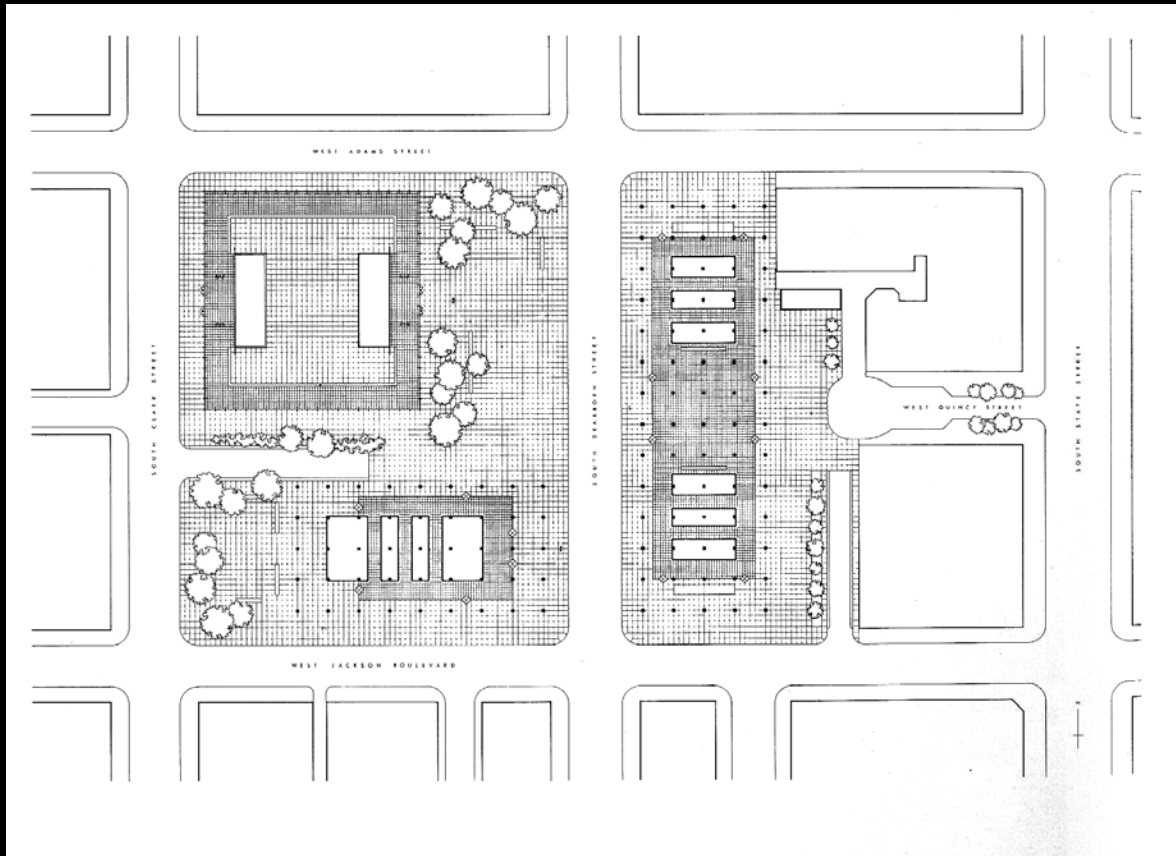
Al llarg d'aquella darrera dècada, des de les primeres torres d'apartaments, l'estudi de Mies a Chicago, ara ja d'una trentena de persones, havia anat adquirint experiència en la construcció d'edificis en alçària. L'expertesa tecnològica d'alguns dels veterans arquitectes col·laboradors de l'estudi (Myron Goldsmith, Gene Summers, Joseph Fuyukawa) permetia a Mies concentrar-se en la volumetria i la inserció urbana dels nous conjunts arquitectònics, habitualment verificats a través de grans maquetes.<sup>103</sup>

Als interessos del treball, destaca tanmateix d'aquell període el viatge que Mies empen a Grècia, on visita detingudament l'Acròpolis d'Atenas, Delfos i Epidauro.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Per aquest encàrrec l'estudi de Mies s'uneix a Schmidt, Garden & Erikson, C.F.Murphy Associates i a Epstein & Sons Inc., constituint el Chicago Federal Center Architects

<sup>103</sup> (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 407.)

<sup>104</sup> En el sud viatge a Itàlia, cinquanta anys abans, Mies s'havia sentit moles per la implacable llum mediterrània. Ara, amb l'ajuda de Schinkel i Behrens, Grècia havia esdevingut per l'arquitecte una de les gran èpoques, i la llum del sud li semblava decisiva per la gloriosa arquitectura grega, al punt de confessar: "*Una catedral gòtica*





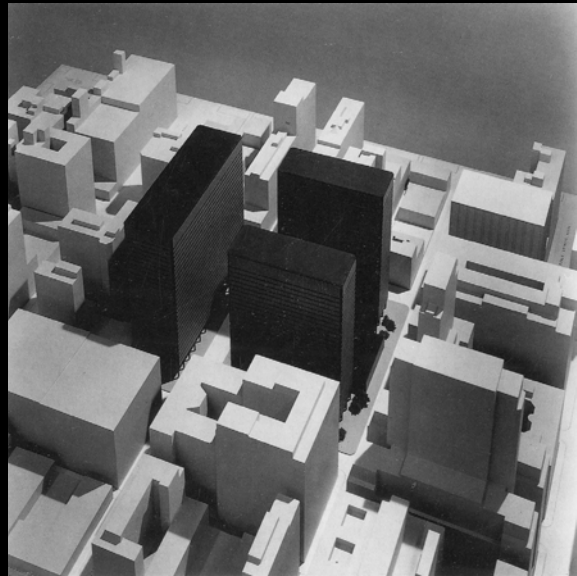
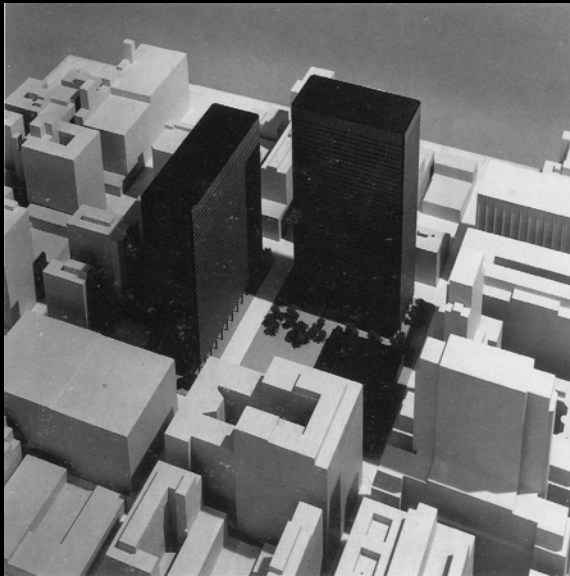
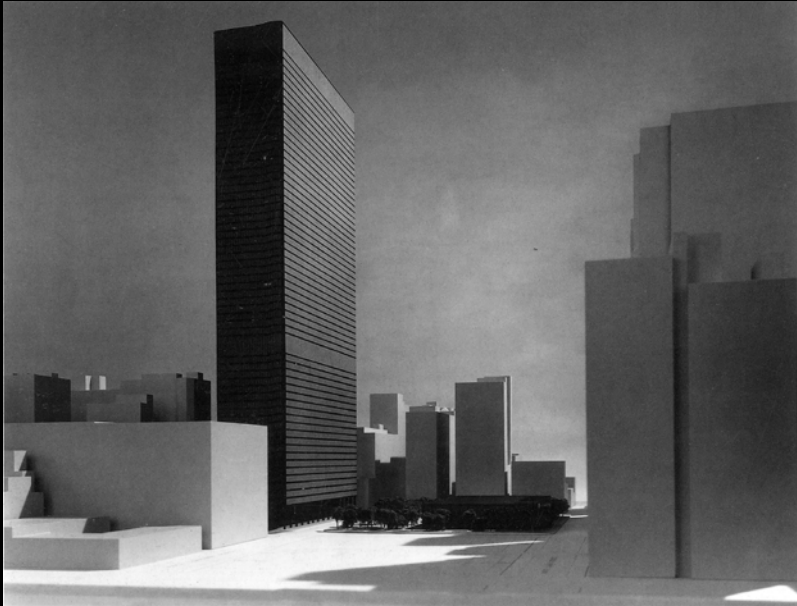
D'entre els encàrrecs més significatius d'aquella nova etapa destaca el Federal Center de Chicago [fig.166]. El programa d'aquest important projecte institucional consisteix en una part específica de jutjats, amb una vintena de sales de vista, una altra d'oficines, algunes associades als jutjats i d'altres independents, més una oficina de Correus, construint tot plegat una superfície aproximada d'uns 400.000m<sup>2</sup> [fig.167]. La disponibilitat econòmica del projecte referencia unes qualitats constructives equivalents a les del Seagram.

El projecte es situa al bell mig del districte financer de Chicago, el "Loop", una zona d'especial densitat peatonal i rodada. La parcel·la, de propietat pública, ocupa una illa i mitja de la retícula traçada per Burnham mig segle enrere.<sup>105</sup> El solar doncs estava travessat per un carrer, el South Dearborn. A l'igual que ja veiem quaranta anys abans a l'ordenació d'Alexanderplatz, aquesta contingència vial no afectaria en absolut els criteris d'ordenació de la futura proposta. Les visions aèries dels diferents esquemes sobre els que es treballaria així ho certifiquen. Si, en canvi, que el travessament del carrer comportaria el rebaix a peu pla de la plataforma, com passaria en situacions viàries semblants. Única concessió urbana al sistemàtic i lleu enlairament dels podis urbans miesians.

En el projecte del Federal Center, la plataforma és l'element que trava espacialment el conjunt de decisions rellevants del projecte. Destacar les referides a l'ordenació volumètrica i les

*semblaria aquí una vella teranyina*". (Citat a Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. p. 299.)

<sup>105</sup> Limita, de Sud a Nord, amb West Jackson St. i West Adams St. A mig camí entre elles s'interromp paral·lelament West Quincy St. D'Oest a Est la parcel·la ocupa la illa entre South Clark St i South Dearborn St, més mitja entre aquesta i South State St.



que atenen als precisos moviments en planta baixa de cadascun dels 3 volums resultants del projecte amb el seu entorn urbà més immediat:

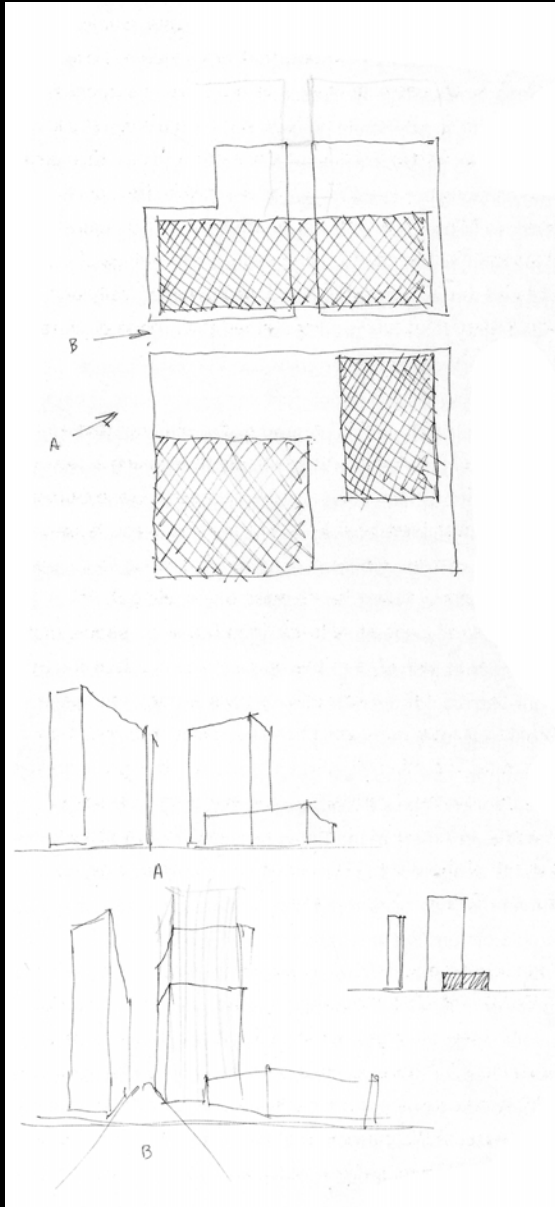
## 1.

Pel que fa la volumetria, l'estudi de Mies treballa de manera simultània amb tres esquemes d'implantació volumètrica:

- A l'esquema A, [fig.168] la maqueta mostra una única edificació, de 56 plantes d'alçària (una vegada i mitja la del Seagram), que ocupa la mitja illa que dona façana a South Dearborn. L'edifici conté la totalitat del programa, alliberant completament l'altra illa del solar. Aquesta disposició construïa davant l'edifici un espai urbà, com el precedent del Seagram. Mentre que allà l'edifici es relacionava frontalment amb l'edifici "il·lustre" del Racquet Tennis Club, aquí ho feia lateralment amb el Monadnock Building, un gratacels de 16 plantes d'obra vista construït per Burnham el 1891, tot just un any després de projectar el Reliance Building, el primer gratacels del país.

Sembla que Mies va considerar que la impressionant escala que prenia el seu projecte respecte l'esmentat edifici amb el que construïa el diedre Sudest de l'eventual "plaça" resultant no afavoriria cap dels dos en particular, ni a la unitat general del conjunt.

- A l'esquema B es mostren tres volums en lloc d'un. [fig.169] Dos d'ells són d'igual alçària (un ocupa en planta la mateixa posició que l'anterior edifici únic), i estan disposats perpendicularment entre sí, una relació interna que remet als apartaments de Lake Shore Drive. Ambdós edificis construeixen el diedre sud est del conjunt. El tercer volum és un cos baix, de planta quadrada, que tensa el Nord-oest del solar. El repartiment de la superfície construïda entre els 3 volums d'aquesta versió redueix notablement l'escala monumental de la intervenció.



- A l'esquema C [fig.170] l'estudi de Mies assaja amb quatre volums. Tres d'ells presenten la mateixa alçària, òbviament menor que en els esquemes anteriors: el dels jutjats, de major dimensió en planta, manté constantment l'emplaçament a la mitja illa que separa South Dearborn, mentre que els altres dos volums perpendiculars, es disposen simètricament respecte el primer. El quart volum, d'una sola planta com en la versió anterior, es situa en l'interstici entre els dos volums paral·lels.

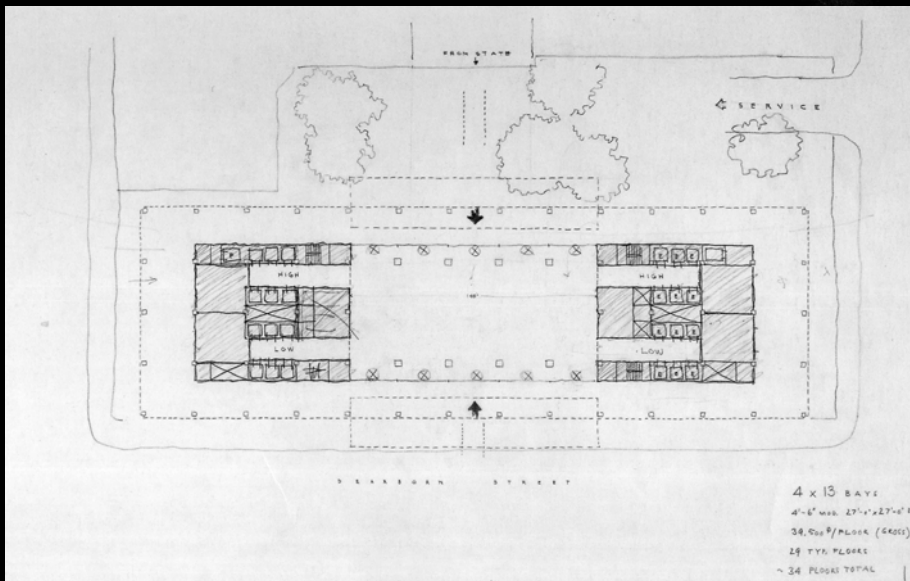
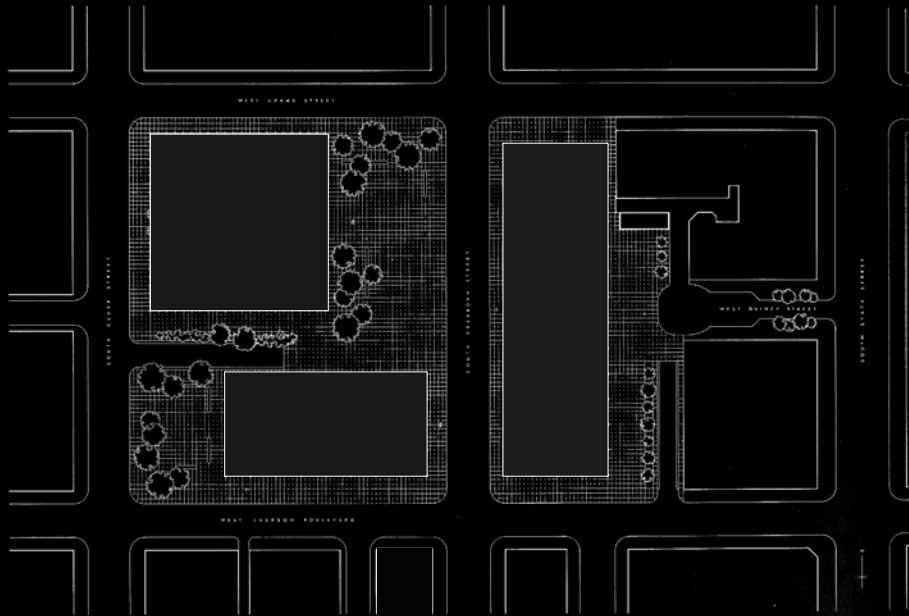
Mies es decanta finalment per l'esquema B que, en programa, destinava un edifici a Jutjats, l'altre senceraent a oficines i el cos baix a Oficines de Correus<sup>106</sup>. El tractament del projecte no atorgava representativitat al programa governamental dels jutjats, tractats aquí com un edifici més d'oficines<sup>107</sup>. Per altra banda, malgrat que aquesta proposta ocultava el Monadnock Building de la plaça, Mies consideraria que la secció resultant del vial era menys agressiva que en l'esquema A i, per altra part, en valoraria l'ordre i la serenor de la versió B.<sup>108</sup>

Per aquest autor queda el dubte del perquè no hauria prosperat la mateixa proposta però invertint la posició dels dos edificis que comparteixen illa, atenent la simetria viària Nord-Sud sobre l'eix del West Quincy St. La volumetria resultant hagués incorporat al Monadnock Building a l'espai urbà de la plaça, compartint el reclau buit i, a més l'edifici alt, reubicat al costat nord, no projectaria perennement la seva ombra sobre la plaça. De tota manera, no sembla que el tema de l'orientació inquietés especialment Mies. Doncs el conjunt de les seves obres, en especial a l'etapa americana, uniformitzen el tractament de les façanes

<sup>106</sup> (Sembla que aquesta disposició autònoma de l'edifici de Correus satisfia els diferents terminis d'execució de l'obra. Citat per Summers, G. (Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 409.)

<sup>107</sup> "No tinc especial admiració pels programes especials" (Id. p.515.)

<sup>108</sup> (Id. p. 409.)



amb independència de la seva orientació.

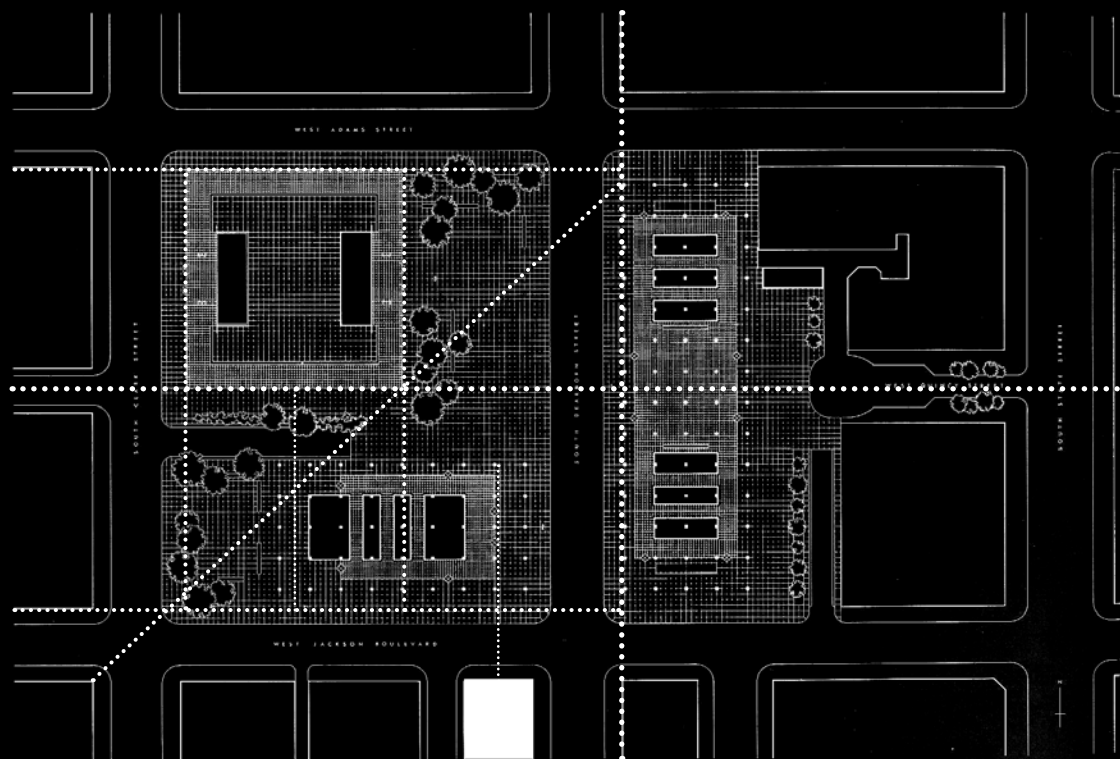
Fixada la posició en planta dels volums, segons l'esquema B, quedava encara dubtes respecte l'alçària de cadascuna de les dues torres. El croquis adjunt [fig.171], a mode d'aquells dibuixos que verificaven l'aproximació de les edificacions del Campus de l'IIT, mostra aquella incertesa des de dues visions properes de West Adam St. Finalment es decidiria modificar l'alçària homogènia que mostrava la maqueta. L'edifici Sud tindria 42 plantes, 12 més que el dels Jutjats.<sup>109</sup>

2.

En relació a les relacions de la planta baixa del projecte respecte l'entorn urbà, el projecte segueix el criteri general adoptat al projecte del Campus del IIT, ja analitzat, d'elevat sobre pilars les plantes baixes dels edificis en alçada i fer arribar massivament els cossos baixos. Més enllà d'aquesta primera asseveració, la refinada resolució amb que l'arquitecte determina, en cada edifici, l'episodi de la planta baixa i els corresponents buits urbans entre ells, suggereix una mirada més pormenoritzada: [fig.172]

**a. Edifici dels jutjats.** L'edifici, de 30 plantes d'alçària, es situa simètricament respecte l'eix del carrer West Quincy. La seva façana principal s'alinea respecte les edificacions de South Dearborn Street, mentre que l'alineació de la façana posterior ve determinada per una separació crítica amb la construcció veïna que dona a West Adams Street, no superior

<sup>109</sup> Segons Summers, l'arquitecte de l'estudi encarregat per aquest projecte, Mies preferia els dos volums iguals, com al 860-880, o com 900 Esplanade, de Chicago. Però, en declaracions seves, li va argumentar que a diferència d'aquells precedents que van construir les dues torres a la vegada, aquí es feria en fases. Quan es fes la segona podia ser que acabés sent dues o tres plantes diferent de l'anterior, el que seria penós. Per tant, millor fer-les inicialment diferents. Mies sembla que va acceptar. (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 9.)





als 3 metres. Les seves façanes laterals reculen aproximadament uns tres metres respecte les alineacions del edificis de West Adam Street i West Jackson Boulevard, eixamplant lleument la secció del carrer.

L'edifici, porta a pla de façana els perfils perimetrals d'una estructura regular de 13x4 crugies de 8,50m de llum. En planta baixa, el pla del vidre recula 1/3 de crugia en el sentit llarg de façana, i 1 crugia en el curt, oferint espais porticats de pas o accés.

La tipologia de l'edifici ve determinada per la posició dels nuclis de comunicacions, 6 en planta baixa, 4 en plantes superiors. Com en el Seagram, la seva orientació és paral·lela al sentit de les circulacions d'accés. La resposta al perquè aquests nuclis es disposen, separadament, en dos blocs de tres, prové de la planta baixa: Mies vol dotar de continuïtat visual el carrer West Quincy. A tal efecte s'alliberen en planta les 4 crugies centrals i en alçària s'alcen les 12 primeres plantes. Des de les primeres versions l'edifici ofereix el seu esplèndid vestíbul com espai visual passant<sup>110</sup>. [fig.173,174]

**b. Edifici d'oficines.** El costat curt de l'edifici, de 42 plantes d'alçària, perpendicular a l'altre torre, s'alinea respecte les edificacions de South Dearborn Street, resseguint la façana del Mogadnock Building. En l'altre sentit, la seva façana longitudinal exterior endarrereix l'alineació fins la cara lateral de l'edifici dels jutjats, ampliant també aquí, la secció del carrer, a tot el llarg de West Jackson Boulevard. En planta l'edifici ocupa una retícula de 8x4 crugies, d'igual llum estructural que l'altre volum, amb el que s'arreglera. El fet de reduir la longitud de façana en relació a la total de la illa, i escorar-la respecte South Dearborn Street determina la presència d'un buit entre aquesta i South Clark Street, de dimensions equivalents al buit urbà davant el Seagram. En planta baixa, com als jutjats, l'edifici enlaira

<sup>110</sup> L'alt i ampli vestíbul acull, a més de les àrees d'espera, un centre d'informació governamental i una sala d'exposicions.



el programa i el pla del tancament, de vidre transparent, recula 1/3 de crugia en el sentit llarg de façana, i 1 crugia en el curt, oferint espais porticats de pas o accés. Tot i que l'edifici, com en l'edifici dels jutjats, ofereix accessos per les quatre façanes, aquí l'accés principal es produeix per l'espai urbà lateral, per primer cop, a través de la seva façana menor. Es tracta d'un accés llarg i simètric, que ha de sortejar les dificultats que planteja la disposició transversal dels nuclis de comunicacions. Sota porxo, el pla de façana de l'accés oposat de l'edifici, des de South Dearborn Street, esdevé l'eix de simetria del Monadnock Building.

**c. Edifici de correus.** Des d'un punt de vista estructural es tracta d'una construcció de planta lliure, amb coberta quadrada, composta per una retícula ortogonal de jàsseres, recolzada en pilars perimetrals d'acer. Però el que destaca particularment aquí d'aquest edifici d'una sola planta, obert les 24 hores, és l'extrema precisió en que utilitza la seva geometria massiva de vidre per a ajustar l'escala del projecte i construir un esplèndid espai urbà al centre del Loop de Chicago. Es diria que les dimensions i posició del seu contorn es construeixen de dins a fora. Així, cadascun dels dos costats interiors d'aquest cos baix corresponen a l'eix de simetria dels dos edificis en alçària, mentre que el costat superior del quadrat s'alinea a les edificacions de West Adams Street.

El sistema de circulacions de la proposta es completa amb les dues rampes d'aparcament proposades: Una d'elles, paral·lela a West Quincy Street clou el territori concèntric a l'edifici de Correus i delimita els dos buits urbans que es relacionen diagonalment dins la illa. L'altra rampa, en canvi, a mode de passatge, reforça l'autonomia d'aquesta mitja illa respecte la resta d'edificacions.

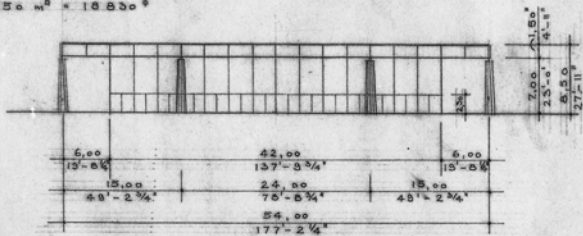
En resum, l'arquitecte utilitzaria, per primer cop, la plataforma per a travar un conjunt simfònic de decisions urbanes rellevants, com la permeabilitat visual de West Quincy Street a través



del monumental buidat del vestíbul dels jutjats [fig.178], o l'equilibri d'escala que introdueix el prisma baix i massiu de Correus en relació a les dues torres que s'enlairen sobre el pla del terra. Però, per sobre de tot, l'arquitecte conjuga al Loop el buit [fig.175,177], no ja com a manifestació singular sinó com a fet urbà plural, concatenat. Si en el Seagram de Nova York, Mies havia construït un buit urbà, el primer, a través d'un únic edifici, en el Federal Center de Chicago l'arquitecte projectaria tres buits urbans a través de tres volums. Aquests esplèndids espais intersticials negatius [fig.176], travats sobre una plataforma, que gosa desbordar la retícula urbana de Burnham, serien la millor traducció vertical d'aquells sublimes buits horitzontals que l'arquitecte aprenqué anys enrere del mestre Schinkel.

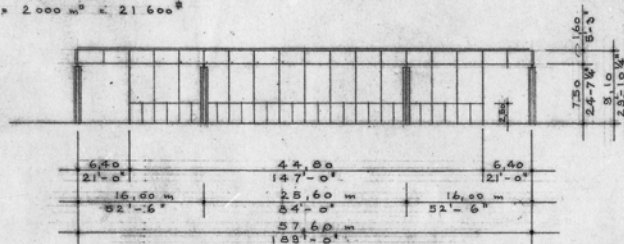
### CUBA

GRID = 3,00 m  
 AREA = 1750 m<sup>2</sup> = 16850'



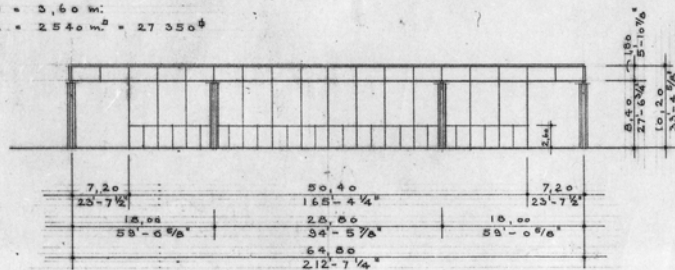
### SCHWEINFURT

GRID = 3,20 m  
 AREA = 2000 m<sup>2</sup> = 21600'



### BERLIN

GRID = 3,60 m  
 AREA = 2540 m<sup>2</sup> = 27350'



0 5 10 20 m

## 2.9 EL PODI COM A LLOC

La *Neue Nationalgalerie* és la darrera gran obra de Mies, realitzada en plena maduresa de l'arquitecte, als seus 75 anys. És també la seva darrera gran plataforma, suport d'un sistema d'accés elevat que clou les diverses etapes que aquest treball analitza. Aquest fet fa que se li dediqui a aquesta obra, com a l'Òpera de Sidney, en el cas d'Utzon, una atenció detallada.

Seguint la taxonomia estructural que nombrosos autors utilitzen per a classificar les obres de Mies, el projecte de la *Neue Nationalgalerie*, com aquelles alineacions de jugadors d'equips esportius memorables, és recitat com a final de la terna cronològica Bacardi, Schäfer, *Neue Nationalgalerie*<sup>111</sup>. Efectivament els tres projectes, de planta lliure, comparteixen tipologia estructural: el de la coberta quadrada composta per una retícula ortogonal de jàsseres recolzades sobre pilars perimetrals, reculats dels extrems<sup>112</sup>. Aquesta comú categoria estructural seria representada pel mateix estudi de Mies, que va elaborar un eloqüent document on es mostren simultàniament els tres alçats. [fig.179]

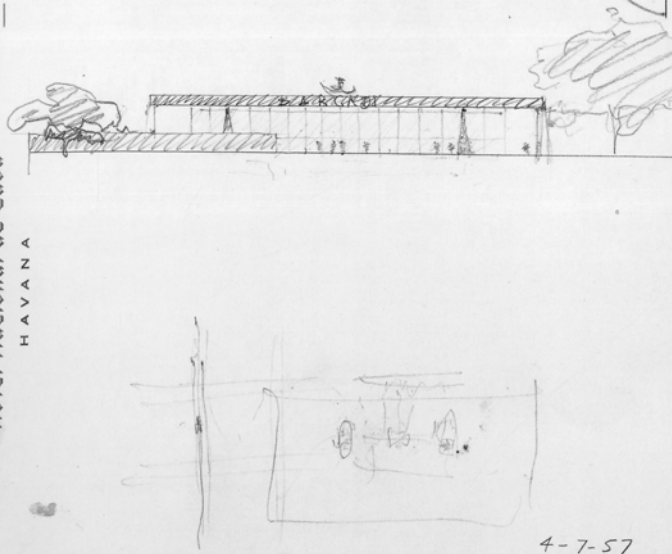
La situació esdevé particularment didàctica pel interessos del present treball, perquè en paral·lel a aquesta mateixa solució del pla de la coberta, Mies desenvolupa tres propostes totalment diverses pel pla del terra, reafirmant la tesi que presideix aquestes planes sobre

<sup>111</sup> Entre d'ells l'esplèndid llibre de Peter Carter, *Mies van der Rohe at work*.

<sup>112</sup> Aquesta categoria estructural tingué dos il·lustres precedents, no construïts, que alhora certificà la bondat de la solució amb independència de programa i dimensions: La casa 50" x 50" (1950), i el Convention Hall (Chicago, 1953), d'uns 15m. i 220m. de costat, respectivament.

Hotel Nacional de Cuba

H A V A N A



INTERCONTINENTAL HOTELS CORPORATION-HOTEL NACIONAL DE CUBA

Ciudades servidas de Cuba: La Jirga, Manzanillo, Venezuela • Continentes cubanos: Venezuela,  
Ecuador, Colombia, Ecuador, México, Uruguay, República Dominicana

Hotel Nacional de Cuba

H A V A N A



INTERCONTINENTAL HOTELS CORPORATION-HOTEL NACIONAL DE CUBA

Ciudades servidas de Cuba: La Jirga, Manzanillo, Venezuela • Continentes cubanos: Venezuela,  
Ecuador, Colombia, Ecuador, México, Uruguay, República Dominicana



la caracterització de cada plataforma com element de mediació entre l'edifici i el lloc, suport físic i conceptual del sistema d'accés elevat dels seus projectes. El present capítol s'encarrega d'analitzar cadascuna d'aquestes tres plataformes, posant especial èmfasi amb el sublim podi urbà de Berlín, que clou aquest treball.

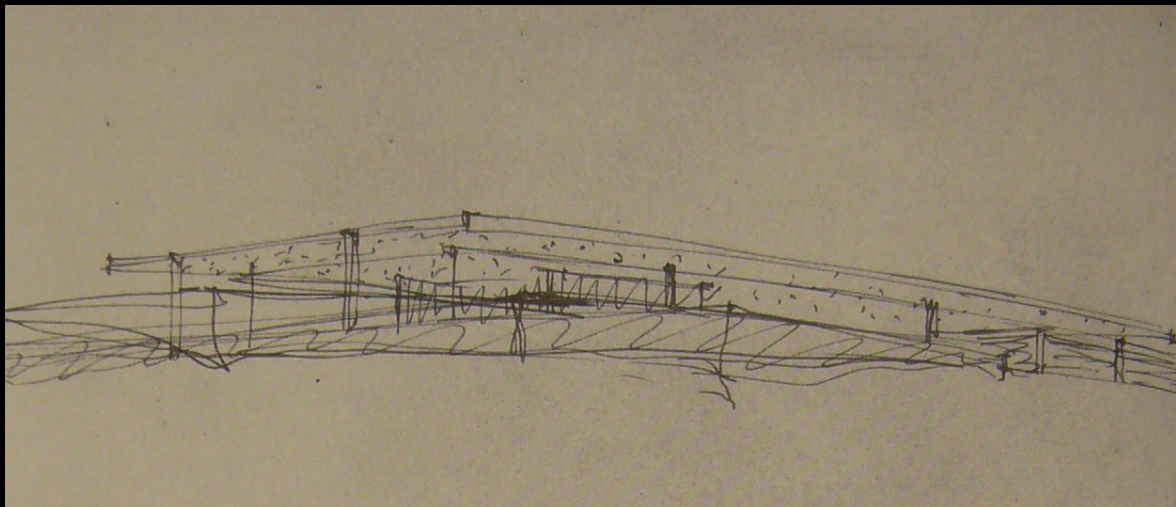
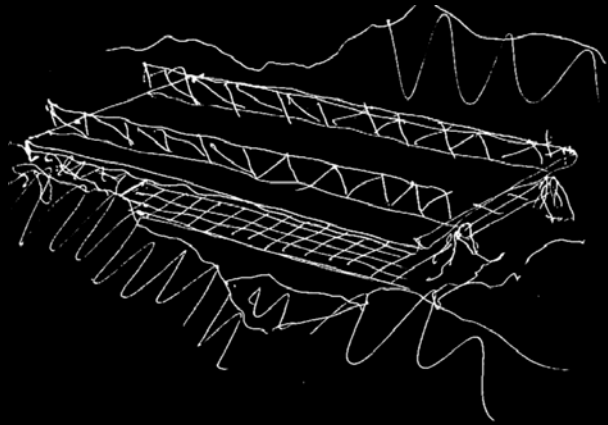
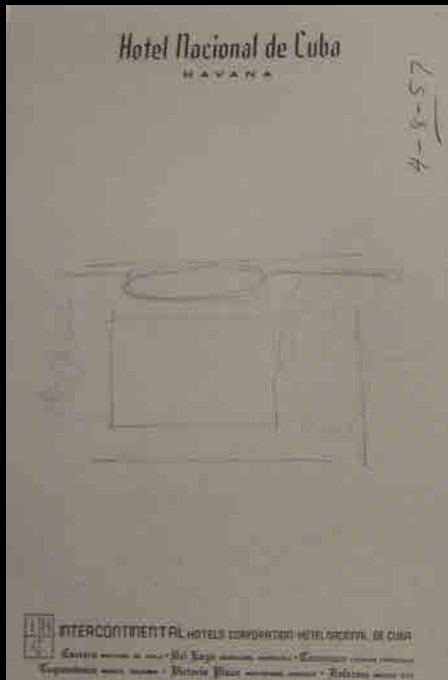
### **EDIFICI D'OFICINES BACARDI (Santiago de Cuba, 1957-1960)**

A finals de 1956 el president de la companyia Ron Bacardí escrivia a Mies una carta on li expressava els seus interessos de cara a la construcció de la nova seu de la companyia: *“El meu ideal d'oficina és un en el que no hi hagi particions, on tothom pugui veure als altres, sense distincions jeràrquiques. No sé si vostè comparteix aquest parer...”*<sup>113</sup> Sembla que el president de Bacardí hauria vist publicat el projecte del Crown Hall i fou aquest referent que el va decidir a adreçar-se a Mies. L'arquitecte acceptaria l'encàrrec i en companyia del seu col·laborador G. Summers visitava l'Havana mesos després.

Condicionat o no per aquests fets, en un determinat moment Mies també prendria el Crown Hall com apriorisme formal d'una tipologia estructural que s'avançava a la resta del projecte [fig.182]. Les raons per les quals el projecte va prendre finalment altres derives són diversos. Mentre que alguna versió apunta a l'escassetesa d'acer a la illa<sup>114</sup>, Summers adduiria anys després altres motius: *“Per un costat, una construcció metàl·lica tant prop del mar no duraria més de 5 anys sense rovellar-se per efecte de la forta humitat. Per altre, si es col·loquen els tancaments a ras del pla de coberta, la gent es fregirà i no hi haurà*

<sup>113</sup> (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 480.)

<sup>114</sup> Blaser, W., 1987. *Mies van der Rohe* (6<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Gustavo Gili, p.182.



*prou aire condicionat per a refredar els interiors*<sup>115</sup>. A mode de diari gràfic del viatge, el projecte s'inicia amb dos alçats realitzats consecutivament. En el primer d'ells es mostra una coberta plana suportada per una quinzena de columnes, avançades respecte el pla de vidre<sup>116</sup> [fig.180]. El segon alçat reduïa a dos el nombre de columnes, desplaçades dels extrems. L'alçat es completa amb la presència d'un mur d'una planta d'alçària, a una banda, i amb un arbre de copa important a l'altre. [fig.181]

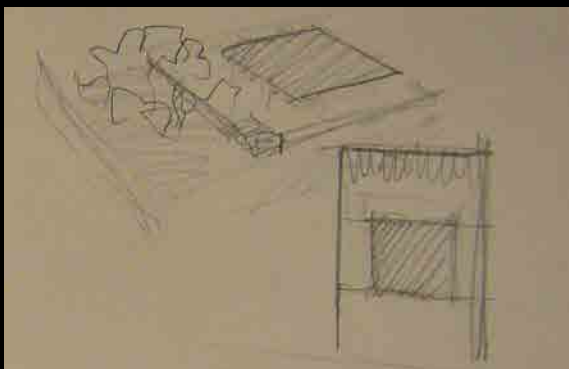
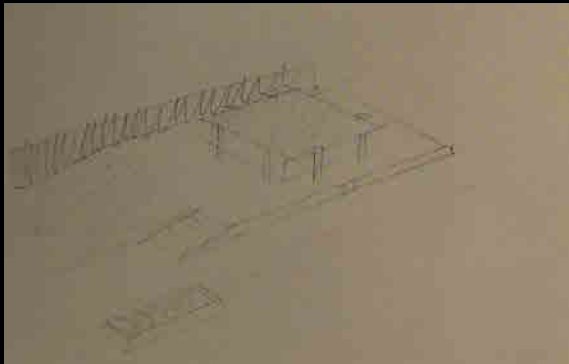
El solar ofert pel projecte era rectangular en planta, i es connectava a carrer a través d'un dels seus costats curts. En secció, des de la cota del vial, el pendent natural traçava un perfil ascendent que assolía la màxima alçària, d'aproximadament una planta, en el punt central del solar

Mies prendria des de l'inici, en paral·lel a la cura de la tipologia estructural, dues decisions rellevants:

1. Els límits laterals del solar s'acotarien amb dos murs paral·lels de contenció, més de vistes que no pas de terres. El plec final de cadascun dels murs defineix dos diedres que resoldrien la part posterior del solar, que preservaria visualment l'aparcament en superfície, esdevenint una promenade rodada tangencial al mur, a peu pla. Malgrat que la presència d'aquests dos murs va quedar eclipsada per la dimensió icònica de l'edifici, fins i tot omesa en la majoria de les publicacions que reproduïen el projecte, cal observar que les seves

<sup>115</sup> *"Estàvem asseguts sota un porxo interessant probablement tenia uns 20 peus d'alçària, suportat per unes columnes de tipus colonial. Estàvem confortablement asseguts entre aquestes columnes i la paret. Aquest és el tipus de protecció de vidre que necessitem, si més no per l'estiu."* (es refereix al del Hotel Nacional de l'Havana Summers G. Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 520.)

<sup>116</sup> Segons anècdota explicada pel propi Summers, autor del dibuix, Mies li va argumentar la negativa en que allò semblava l'ambaixada americana a Atenes, d'en Gropius.



respectives longituds superen els 100 metres, amb una alçària equivalent a la de la mateixa plataforma (veure seccions). Aquest destacable episodi recuperava aquells primers diedres del Pavelló de Barcelona, que semblaven haver tancat definitivament una etapa a les cases pati, com la Lange o la Hubbe, una trentena anys abans. Cap més diedre des d'aleshores.

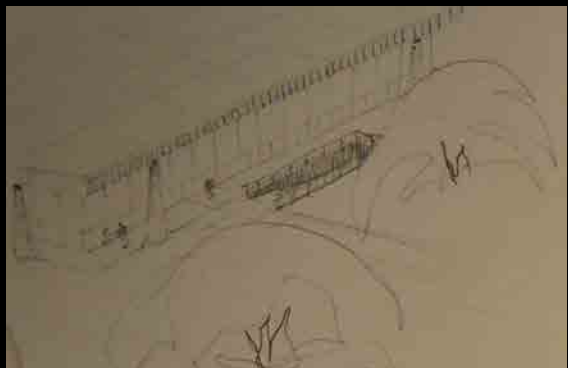
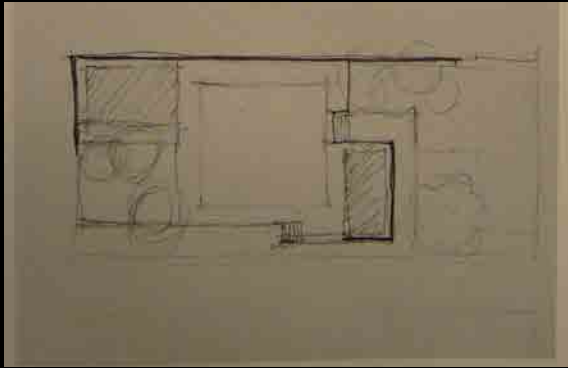
[fig.183]

2. S'endarrereix de carrer la construcció uns 70 metres, fins a meitat de parcel·la, procurant una aproximació visual llarga, com a constant a les seves obres. Atesa la topografia, això comportaria que la plataforma sobre la que, un cop més, l'arquitecte emplaça el projecte, es situa a uns quatre metres per sobre de la cota del vial. Pel que fa al programa, aquesta contingència de la secció permetria situar, sobre plataforma, les oficines en planta lliure, tal i com desitjava el president de la companyia i, sota d'ella, allotjar els corresponents serveis complementaris. Per contra, com es veurà tot seguit, el sistema d'accés haurà de resoldre aquesta significativa diferència de cota. [fig.184]

Mies es preocuparà especialment de la resolució d'aquesta complexa seqüència d'aproximació entre el carrer i els ingressos a l'edifici, particularment el superior i principal. La conservació de la profusa documentació gràfica d'aquell període en deixa constància de les diferents versions analitzades:

1. Pujada frontal. La probablement primera temptativa d'accés mostra un recorregut ascensional rectilini i frontal. Previsiblement l'arquitecte deuria considerar excessiu el sal de cota per una aproximació d'aquestes característiques que, a més comprometia l'accés rodat. [fig.185]

2. Pujada lateral. La segona agrupació de croquis mostra una proposta d'accés perpendicular, similar al de Barcelona o la posterior de la Tugendhat, fet aliè a l'etapa



americana, amb el graonat exempt o inclòs en els murs que acoten la plataforma. La planta annexa mostra una prova de tancament del recinte en U que, finalment es dislocaria en dos diedres. [fig.186]

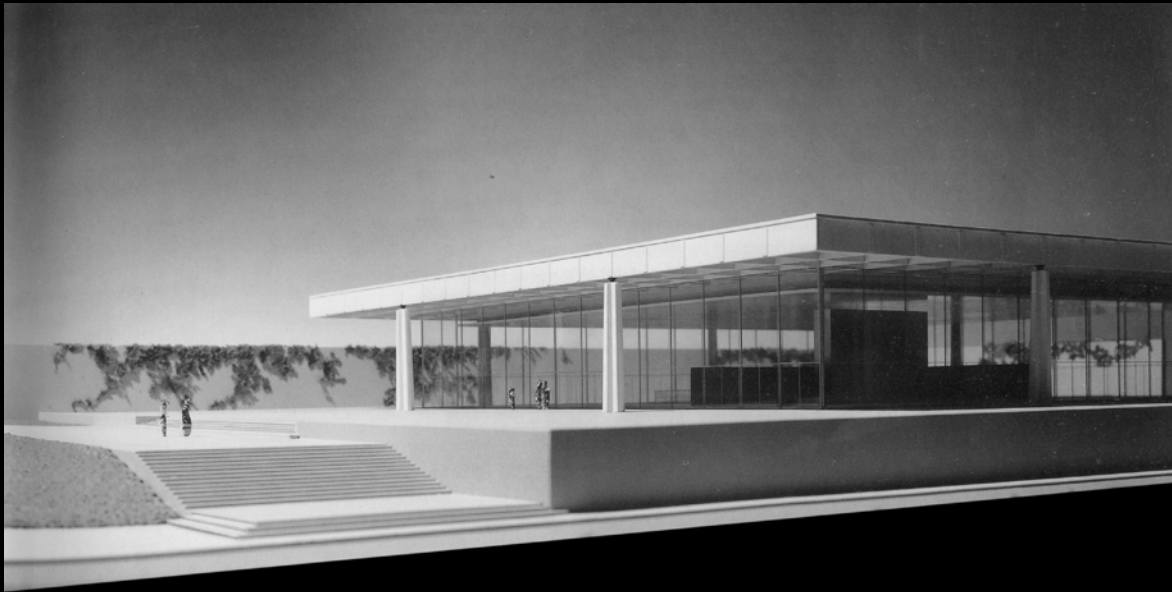
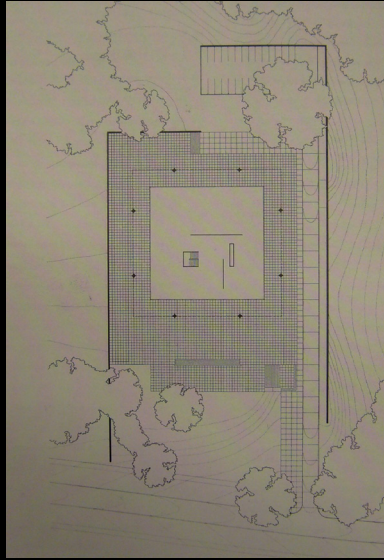
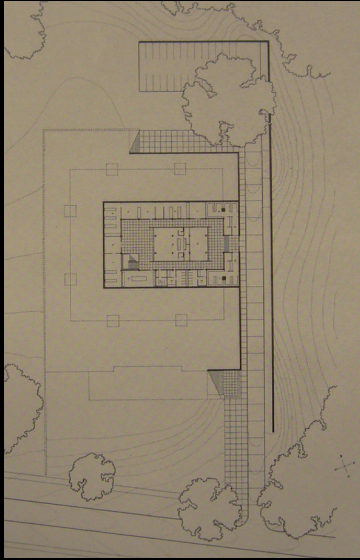
3. El tercer grup de croquis inscriu el quadrat en un recinte més clos. D'aquesta solució, de difícil inserció en la parcel·la, en destaquen dos rectangles disposats en diagonal, dels que es desconeix la seva naturalesa. El doble accés a la plataforma, i la doble relació entre els possibles plans d'aigua o gespa i els respectius diedres que els acoten tornen a establir ressonàncies amb Barcelona. Per contra la representació de l'axonometria i de l'alçat remet al projecte de la Casa als Alps. Vint anys després de l'aterratge de Mies a Amèrica, amb un equipatge que no incorporava ni murs ni accessos tangencials, sembla que Mies es permet mirar enrere i, si més no, verificar alguns d'aquells elements, d'aquelles relacions. [fig.187,188]

4. Sense una seqüència cronològica que permeti endreçar l'ordre de les diferents versions, apareix encara un altre tanteig, representat en dues perspectives que mostren un accés tangencial a façana, que perfora puntualment la plataforma provinent d'un punt inferior indefinit. [fig.189,190]

5. Mies deuria finalment acceptar la impossibilitat de remuntar la important diferència de cota amb un sol moviment i, com mostra la documentació gràfica de la versió definitiva, a la fi es va optar per una solució d'accés compost, híbrid, que encadenava diferents moviments per a construir l'aproximació seqüenciadament. [fig.191,192]

La primera part, emmarcada entre arbres, és comuna. Tant per accedir a l'edifici com a l'aparcament posterior, l'arquitecte traça dos camins paral·lels, tangents al mur lateral, un de peatonal i un de rodat, que no es bifurquen fins a meitat del trajecte.

- Pel que fa al camí rodat seguirà, planer, a tot el llarg de la façana lateral de la plataforma,



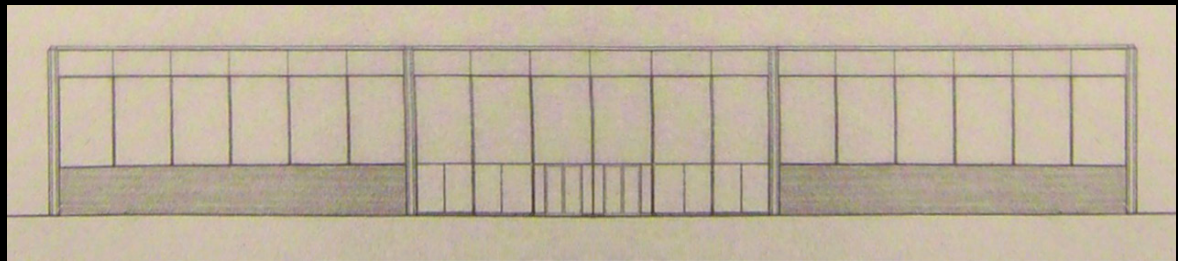
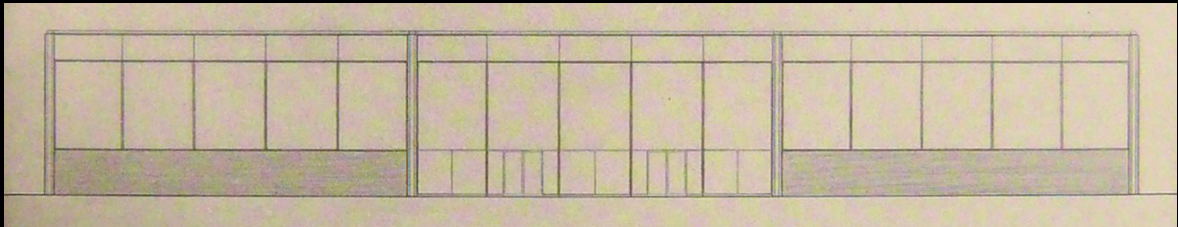
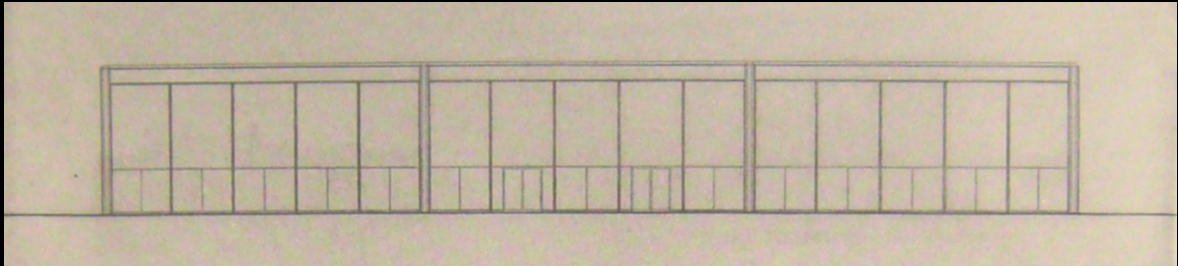


entre aquesta i el mur de contenció paral·lel, fins l'aparcament. A meitat del recorregut una incisió sota la plataforma es situa un accés secundari de serveis.

- Respecte el camí peatonal, la traça construeix una aproximació frontal, asimètrica respecte l'eix de la construcció superior, que topa contra al mur de la plataforma i obliga a girar perpendicularment.

Allà comença la segona part de la seqüència ascensional, amb una escala rectilínia de dos trams tangent a la plataforma que tampoc disposaria directament sobre la plataforma [fig.193]. Es tracta més aviat d'un element de mediació annex al podi, a mode del replà intermedi de la Farnsworth o al Crown Hall, que aquí però ressegueix la topografia. Cal ja només un darrer gir perpendicular. Aquest és l'indret al que calia arribar, la cota zero des de la que iniciar l'accés, com havia ja fet al Seagram, amb aquells generosos graons que investien la proposta de solemnitat. Un darrer accés frontal, simètric, que el resitua a l'etapa americana de la seva obra.

Com es pot apreciar en aquest laboriós procés cronològic del projecte, la construcció del pla horitzontal inferior fou molt més laboriós que el celebrat pla de coberta, força més redreçat des de l'inici. Sigui com sigui el resultat final de la proposta deixa constància de dos fets rellevants: En termes absoluts, l'indiscutible interès de l'episodi de l'accés d'aquest projecte, que recupera elements llunyans del seu repertori lingüístic. En termes relatius, la resolució prou diversa entre aquesta plataforma i la del futur projecte de la Neue Nationalgalerie de Berlín, tot i l'afinitat de l'altre pla horitzontal, el superior, que les emparentaria per sempre més.



## MUSEU SCHÄFER (Schweinfurt, 1960-1962)

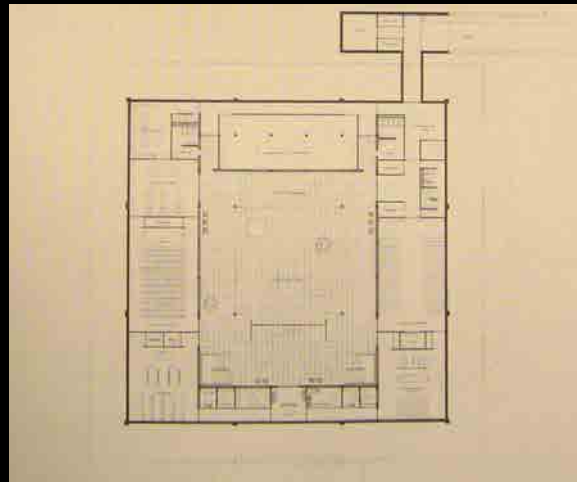
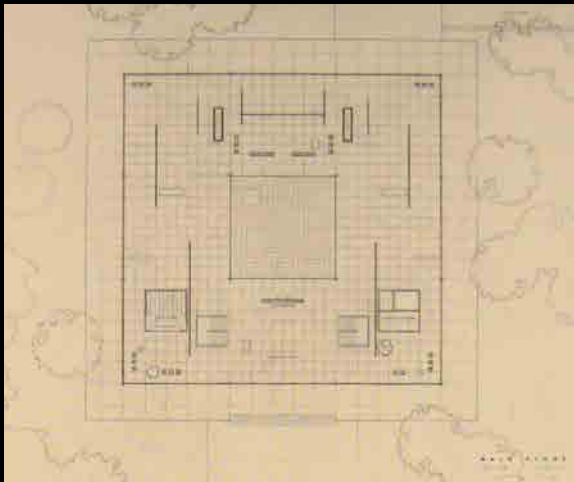
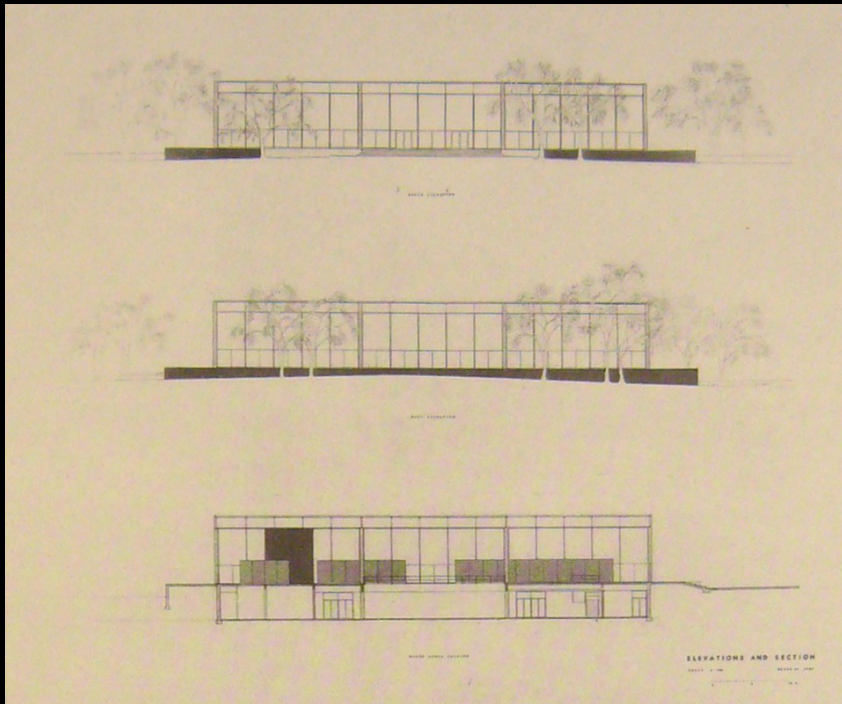
Si les autoritats Berlineses no s'haguessin interferit en el temps natural de gestació d'aquest projecte, molt probablement el Museu Schäfer s'hagués construït i hagués passat a la història de l'arquitectura com a la resolució sublim en acer del projecte Bacardí.

Els esdeveniments que traslladaren el projecte cap a la Galeria Nacional de Berlín l'ha acabat relegant, en canvi, a un paper més que discret en la biografia professional de l'obra de Mies, al punt de ni tan sols formar-ne part de la pràctica totalitat de publicacions que recullen les recopilacions del mestre berlinès.

El Museu Schäfer fou un projecte determinat per tres fets molt propers en el temps, aliens inicialment a l'arquitectura.

- a. El primer d'ells és el lligam familiar del net de Mies, Dirk Lohan, que esdevé gendre de Georges Schafer, industrial alemany i col·leccionista d'art. Lohan convenç al seu sogre per a que encarregui al seu avi Ludwig Mies un museu a Schweinfurt (Baviera) per allotjar una col·lecció d'art del XIX.
- b. El segon fet, important per les transformacions del projecte, correspon a la sobtada revolució castrista. El abruptes canvis socio-econòmics que es produeixen en la illa arrossequen el final del projecte Bacardí, que desplaçaria part del seu bagatge arquitectònic cap a Baviera amb la mateixa rapidesa amb que el president de la companyia prendria camí de l'exili cap als Estats Units.
- c. El tercer fet, ja expressat, és la forta pressió de les autoritats Berlineses per a comptar amb un edifici de l'arquitecte alemany, exiliat a EEUU des de finals dels trenta.

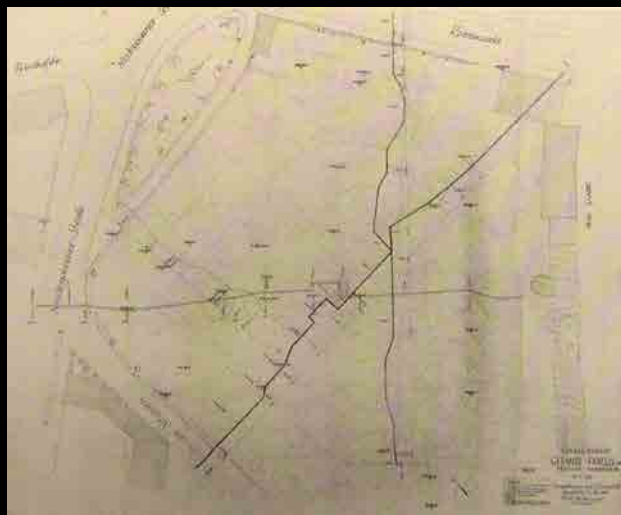
Val a dir en defensa de la qualitat del projecte que l'escassa publicació del seu material gràfic ha dificultat tanmateix la seva posterior anàlisi. Especialment la col·lecció Garland



atresora una documentació que permet desvetllar alguns dels recorreguts de la proposta<sup>117</sup>. Del conjunt d'aquest material heterogeni, majoritàriament no datat, i sense classificació precisa, s'aventura amb certa gosadia des del present treball una ordenació pautaada en quatre moments del projecte:

1. Els primers documents, tot alçats, més aviat es diria que són un intent abstracte de fer una transposició de les façanes d'aquells projectes importants no construïts al Campus de l'IIT (com el de la biblioteca o l'escola d'Arquitectura) El pla del terra de tots ells és simplement un fi traç horitzontal [fig.194]. No tenen data.
2. La segona agrupació està constituïda bàsicament per tres documents. [fig.195-197] El primer d'ells mostra dos alçats i una secció. Els alçats, presumiblement anterior i posterior, semblen una continuació natural dels de l'IIT, però descansen ja sobre una lleu plataforma de traç fosc i límits definits. La presència velada d'uns arbres superposats sobre els alçats contextualitza pretesament la proposta. La secció mostra com el que emergeix de la plataforma sobre la topografia forma part dels murs de tancament d'una construcció semisoterrada de dues plantes. Els altres dos documents corresponen a les dues plantes corresponents, que allotjaven un programa expositiu en planta superior i la sela d'actes, les oficines i els serveis complementaris en la planta inferior. Si els alçats del projecte ens remetien al IIT, les plantes són molt properes al Bacardí. No tant pel límits dels tancaments, que com vèiem en els alçats d'aquesta versió, s'enrasen amb la projecció de la coberta, suportada per tres crugies en els dos sentits. Internament, en planta baixa destaca el doble espai que es retalla de la crugia central, relacionant visualment els vestíbuls de les dues plantes. En relació a la plataforma, és de perfil

117 Historia en Obres coordinat per Alvàrez, F., reproduïx també des del seu portal web alguns documents d'aquesta terna de projectes



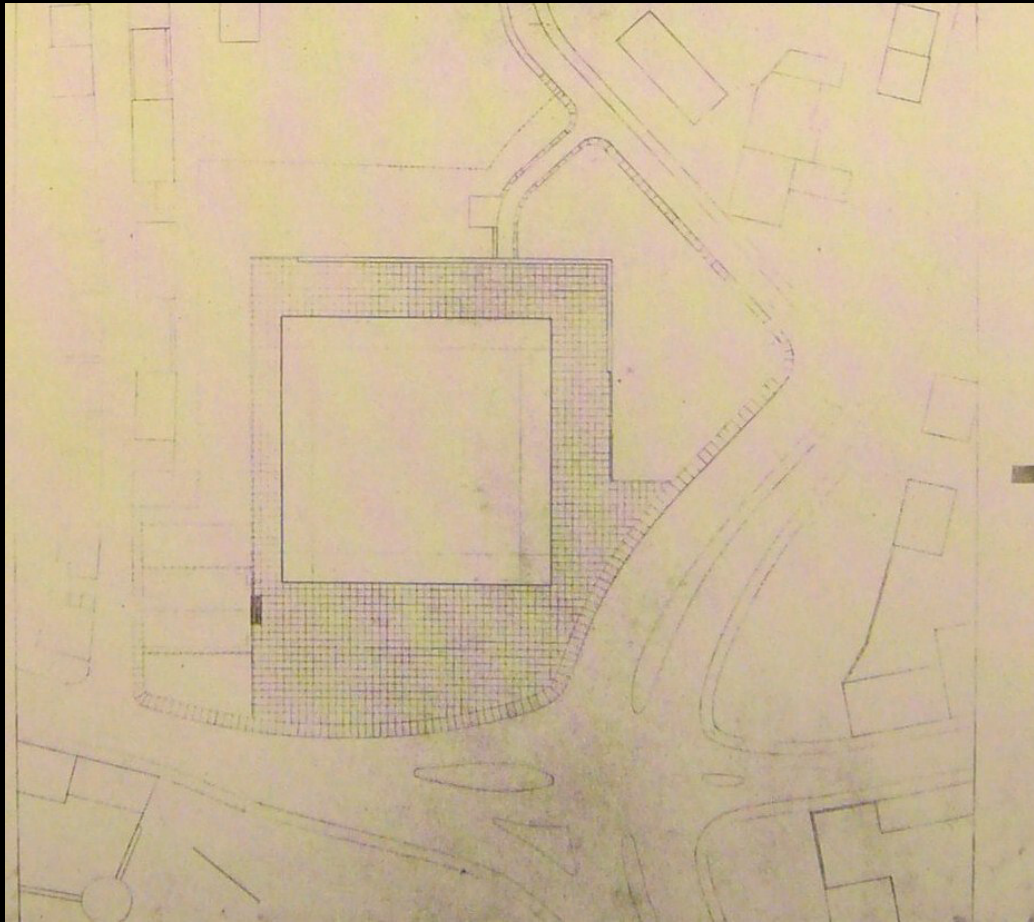
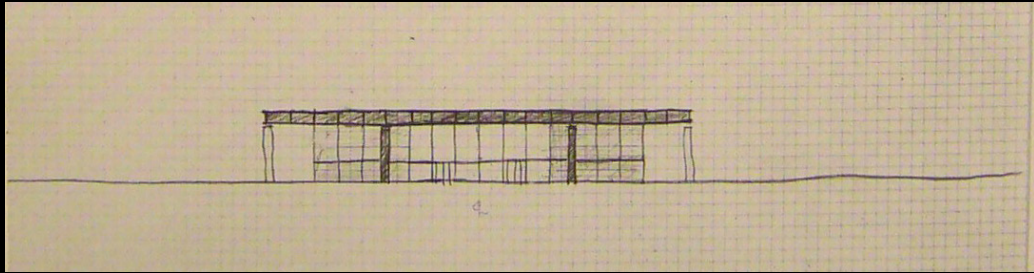


quadrat, concèntrica respecte la coberta i quelcom major de superfície. L'accés es produeix per un únic punt frontal i simètric a través d'un generós graonat que ocupa el terç central de la planta. Oposadament, per la part posterior, la planta inferior ofereix un accés de serveis. La plataforma es mostra en planta envoltada de vegetació, que estén indefinidament els límits del solar. Aquest documents estan datats de mitjans de març del 1961.

3. La tercera agrupació de documents, algun d'ells datats un més després del bloc anterior, mostra plànols de l'emplaçament a diferent escala. Els límits de la parcel·la es veuen diversament modificats en funció d'una ordenació general que modifica les traces del viari. Entre els documents destaca una planta del solar sobre la que es representen superposadament dues seccions perpendiculars del terreny, notablement accidentat. A traç fluix s'entreveu un primera aproximació d'un contorn, coincident amb la versió darrera de la planta. [fig.198,199]
4. El darrer bloc en que s'agrupen alguns d'aquest documents dispersos restants mostra la segona versió de la proposta, presumiblement la que reflecteix l'estat en que es trobava el projecte abans del seu abandó. La plataforma ocuparia ara la totalitat del solar acordat i es disposa a peu pla per la part davantera del solar. Pel que fa les plantes i l'alçat principal, són ja una transposició directa de l'avortat projecte Bacardí<sup>118</sup>. [fig.200,201]

El projecte del Museu Schäfer conté doncs dues versions, que difereixen tant en planta coberta com en el pla del terra. Sols l'organització del programa i la concepció museística

<sup>118</sup> L'especial interès de Mies per aquest projecte justifica la insòlita decisió de modificar a Schweinfurt el projecte ja acceptat i reprendre el projecte abandonat a Santiago de Cuba.





que Mies proposa suporta el pas de l'un a l'altre.

- Respecte la construcció del pla horitzontal de la coberta, es fa palès l'interès de Mies per aprofitar les indagacions formals anteriors<sup>119</sup>. Si el Bacardí s'iniciava apriorísticament amb l'esquema del Crown Hall, el Schäfer s'inicia reprenent el projecte per la Biblioteca de l'IIT, i s'acaba amb la tipologia estructural del avortat projecte Bacardí, traduït en acer.

- Respecte l'horitzontal del pla del terra, les plataformes que suporten les dues versions del projecte són totalment contraries. Si en els primers dibuixos Mies proposa un podi quadrat, lleument elevat, aliè a les contingències de l'entorn, probablement perquè el desconeixia en detall o perquè encara no estava prou decidit, en la segona versió la plataforma, a peu pla, simplement ressegueix el contorn aparentment definitiu del solar. Atenent els precedents es fa difícil imaginar que aquesta hagués estat la delimitació del pla del terra definitiu. Fos com fos, la plataforma, amb la resta del projecte, es traslladaria a Berlín, on Mies invertiria l'ordre seqüencial descrit a Schweinfurt. Després d'estendre-la per la totalitat del solar, acabaria sent el quadrat el que definiria l'abstracció del lloc.

<sup>119</sup> "No es necessari, ni possible, inventar cada dilluns al matí una nova arquitectura." Mies van der Rohe, L., 1969. *Wohin gehen wir nun?. Bauen und Wohnen*, 15. n° II, pág. 391.



## NEUE NATIONALGALERIE (Berlín, 1962-1968)

### 1. La rellevància del lloc

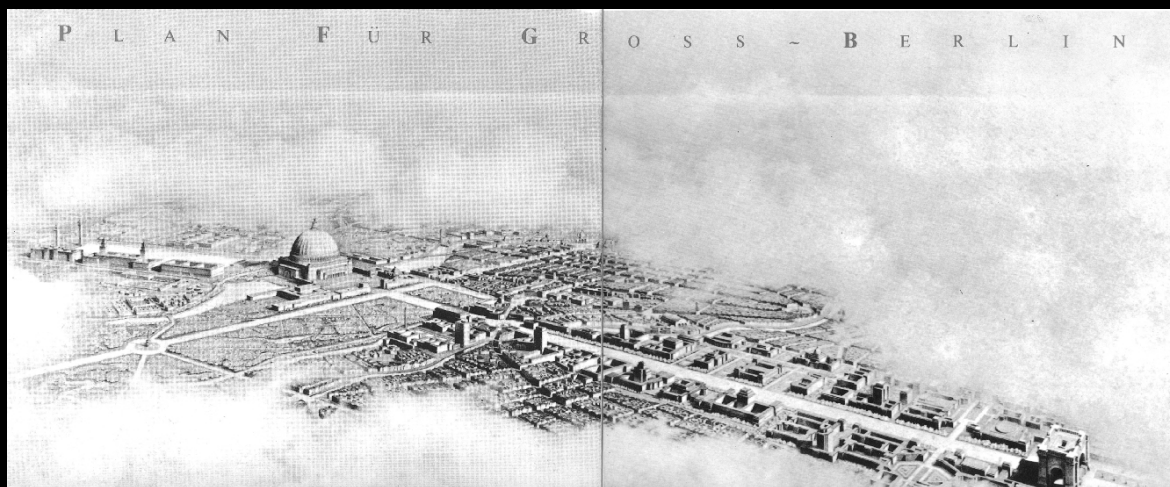
Tan sols un segle abans el Tiergarten era un barri residencial, amb mansions generosament enjardinades, situat a l'Oest de la ciutat de Berlín. El ràpid creixement d'un nou centre urbà al voltant de Kurfürstendamm, més a l'Oest, va convertir el Tiergarten en zona intermèdia entre aquesta població emergent i la ciutat antiga. Les antigues vil·les es varen reconvertir en edificis d'apartaments, i se'n van construir de nous. La seva densificació es va completar amb la incorporació d'activitat terciària atreta per la seva proximitat a la Potsdammer Platz, que esdevindria un nou nus viari de la ciutat<sup>120</sup>. [fig.202, 203]

Derivat dels esdeveniments de la Segona Guerra, al Tiergarten, i concretament al solar que posteriorment allotjaria la Galeria Nacional protagonitzaria concatenadament tres fets que tingueren la corresponent derivada arquitectònica.

a. Amb l'ascensió dels nazis al poder, Albert Speer, va posar involuntàriament la primera pedra al Tiergarten, com a lloc de la futura seu de la Neue Nationalgalerie. El seu Masterplan per a la total reconstrucció de Berlín, que passaria a anomenar-se Germània, la capital de l'imperi, introduïa una via monumental, anomenada "Eix Nord-Sud" que esventrava pel mig el barri, obligant un important nombre de demolicions. [fig.204]

Al 1939, es va començar el procés d'enderrocs per a l'execució del Pla. L'operació es va justificar com a desposseïció d'apartaments jueus. Al dictat de la traça del nou Eix, a l'àrea de l'església de Sant Mateu, al voltant de la Runder Platz, es va projectar un

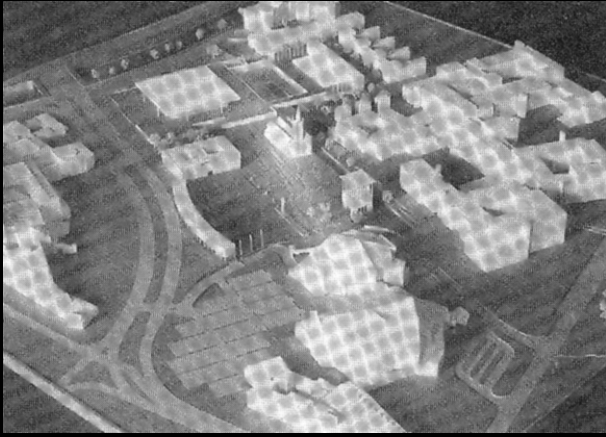
<sup>120</sup> Per més informació al respecte, veure Hardebusch, C. *Kulturforum*. Article contingut a Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in Berlín*. Berlín: Vice Versa, p.32.



conjunt monumental de nous edificis , que obligava a la demolició de molts dels existents, la pròpia església de St. Mateus entre ells. L'Oest de l'eix es va zonificar com a nou sector d'ambaixades aliades (encara avui la presència a l'indret de les ambaixades suposadament aliades d'Itàlia, Japó, o Espanya en són testimoni d'aquell dissortat planejament). A la part Est de l'eix es varen construir un conjunt d'edificis militars, incloent el Hall del soldat i el Comandament Suprem de l'Exèrcit. Malgrat que cap d'aquells plans no es va realitzar, es va començar la construcció de la "Casa de Turisme", un dels edificis que havien de constituir la Runder Platz. El projecte no es va completar i la seva coberta es va enderrocar després de la guerra. El seu lloc l'ocuparia posteriorment la Galeria Nacional. Malgrat que les tropes aliades encara no havien començat l'asedi de la ciutat, el teixit urbà del Tiergarten ja estava mig arrasat.

El conflicte bèl·lic va acabar de derruir bona part del districte. Els treballs de neteja durant la postguerra varen contribuir decisivament al buidat del barri. Al 1940 es podien comptar a l'àrea compresa entre Klingelhöfer Strasse i Potsdamer Platz 529 edificis. Quan a mitjans dels cinquanta es van completar els treballs de neteja de la zona en quedaven 49, dels quals 22 eren ruïnes. El Tiergarten no era més que un descampat amb algunes edificacions isolades, d'entre les quals emergia atzarosament l'església de Sant Mateu. [fig.205,232]

b. Al 1957, amb la recuperació econòmica, el govern alemany va convocar un concurs internacional d'arquitectura, batejat com a "Berlin-Capital City", que tenia per objectiu recollir aportacions d'arquitectes d'arreu per el futur planejament urbanístic de la ciutat, davant l'eventual reunificació de Berlín. Dins les propostes presentades destacava la de Hans Scharoun i Wils Ebert, que varen assignar l'Est del Tiergarten com a lloc per a allotjar un conjunt d'equipaments culturals. Tal i com s'explicava en la memòria de la proposta,



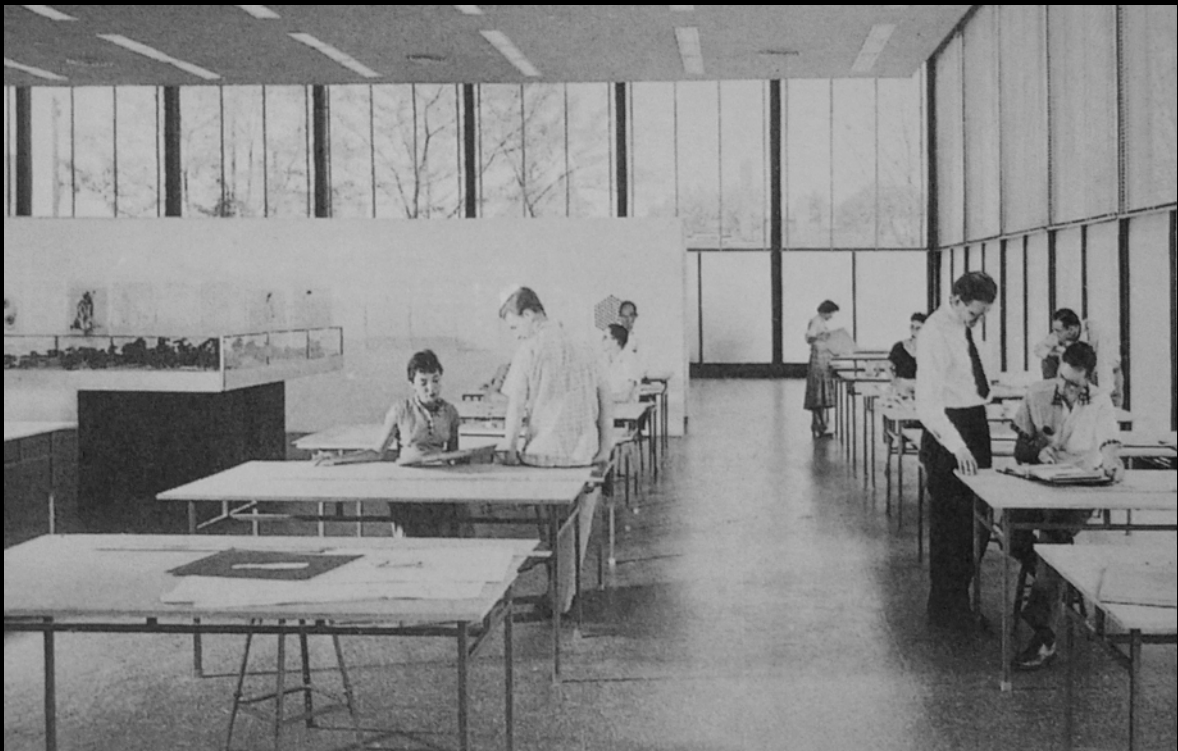
aquests equipaments havien de formar part d'una "feixa cultural" que abastava des del Palau de Charlottenburg, travessant l'Acadèmia de les Arts i el Congrès Hall, fins el museu d'Islàndia, en el districte de Mitte, a l'est de la ciutat. [fig.206,207]

Aquell mateix any, Scharoun guanyava també el concurs per a la construcció del nou edifici de la Filharmònica de Berlín. (L'original havia estat greument malmès durant els bombardejos de la ciutat) Les crítiques creixents de les autoritats a l'emplaçament assignat varen fer reconsiderar la seva localització inicial. L'alternativa proposada per les autoritats municipals fou a l'est del Tiergarten, a Kemper Platz, no gaire lluny de les ruïnes de l'antiga Filharmònica, a Bernburger Strasse. Aquella decisió esplanava el camí cap el Kulturforum proposat per Scharoun.

c. La següent contribució a la redefinició urbana d'aquesta àrea vindria de la mà de Mies. Des de feia anys que les autoritats locals demanaven infructuosament a Mies, afincat a Chicago, que acceptés construir un projecte representatiu a la ciutat. Quan al 1961 Mies va tornar a Berlín, per primer cop des del seu exili als EEUU, l'Ajuntament li va oferir, argumentat com a regal al seu 75è aniversari, un singular encàrrec a escollir entre diferents emplaçaments i programes d'equipaments: La construcció d'un Museu als voltants del Palau de Charlottenburg, a l'Oest de la ciutat, la construcció d'un conjunt d'edificis representatius per la Universitat Lliure de Berlín, a Dalhem, o bé la construcció d'un Centre Cultural a l'àrea de Kemperplatz, al Tiergarten. A Mies li va atraure fortament l'opció de Tiergarten, al mateix barri on havia tingut el seu estudi abans de la guerra, a Am Karlsbad.

D'aquella conjunta visita oficial a l'àrea, destaca la decisió personal de Mies sobre el que calia que fos l'emplaçament precís del futur projecte: davant la Mattauschurch, donant cantonada amb la Potsdamerstrasse. La decisió es prengué abans fins i tot que l'existència







del programa convertís provisionalment l'edifici en la futura seu de la Galeria d'Art del segle XX. Aquesta va ser la primera i significativa decisió rellevant del projecte de la Galeria Nacional: Mies fou qui va escollir i delimitar el lloc del projecte.

## 2. La irrellevància del programa

Per a Mies la resolució dels requeriments genèrics de l'individu era més important que la satisfacció d'unes necessitats concretes, dictades cas per cas pel Programa. La flexibilitat prevalia davant la funcionalitat. Unes arrelades conviccions que topaven frontalment amb aquella afirmació de Sullivan, que esdevindria màxima de l'arquitectura moderna, segons la qual la forma segueix la funció<sup>121</sup>. Per tant, a l'hora d'analitzar els seus projectes des de la seva adequació als Programes, caldrà fer-ho des de la prevenció que reclama l'ideari d'un arquitecte que reconegudament malafiava d'ells. Un mateix contenidor podia acollir una escola d'arquitectura, unes oficines de correus o una galeria d'art. [fig.208-210]

Feta aquesta salvetat, aquest apartat que pretén indagar la incidència del programa de la *Neue Nationalgalerie* en la definició del projecte, s'estructura en dues parts: La genealogia de l'encàrrec, que per circumstàncies econòmiques fou doble, i la concepció museística de l'arquitecte, prèvia a l'encàrrec.

### a. Un edifici per a dues Galeries d'art.

L'encàrrec inicial a Mies consistia en la construcció d'un edifici que allotges exposicions de l'anomenada *Galeria del Segle XX*, una institució que havia estat fundada al 1945, tot just acabada la segona guerra, i que des d'ençà ocupava modestament tres habitacions d'una

<sup>121</sup> De l'original "Form follows function". Citat a Sullivan, L., 1896. *The tall office building artistically considered*.



antiga edificació propera a l'estació de tren Zoological Garden<sup>122</sup>. Al llarg d'aquells anys de postguerra la ciutat havia anat acumulant un fons artístic suficientment rellevant com per a necessitar una Galeria nova i permanent que allotgés la col·lecció. Per altra banda Berlín Oest necessitava també un espai que permetés acollir grans exposicions itinerants<sup>123</sup>. Les dues aspiracions havien de confluir en el que es va anomenar "Galeria del Segle XX". Unes sales per a allotjar la seva col·lecció permanent, i espais per exposicions temporals d'art modern, a més de les corresponents dependències administratives i de serveis annexes. Aquest era el genèric programa inicial que l'Ajuntament de la ciutat va lliurar a Mies, després que l'arquitecte hagués prèviament escollit el lloc pel seu futur emplaçament.

El 1963, el seu estudi de Chicago tenia ja enllestida la versió final del projecte, però la seva construcció es va veure repetidament ajornada per a no poder fer front al seu finançament.<sup>124</sup> Sarcàsticament l'ajut als problemes econòmics de la proposta expositiva vinculada a la República de Weimar haurien de venir de la ma de l'anomenada "Fundació del Patrimoni Cultural Prussià" que havia heretat els importants fons artístics de l'Estat prussià, dissolt al 1947 pels acords territorials de la segona guerra mundial. L'ajut, però, significava afegir un nou i inesperat programa també expositiu, però temàticament antagonic.

*La Galeria Nacional de Prússia* s'havia fundat a mitjans del segle XIX i, amb el temps, havia esdevingut una de les col·leccions d'art posterior al 1800, més importants del món. Durant el règim nazi, més de 500 de les millors obres de la seva col·lecció varen ser venudes o destruïdes. D'altres varen desaparèixer durant la guerra, part de les quals va anar a parar a mans de la Unió Soviètica, per retornar posteriorment al Berlín Est. Amb tot, el fons artístic

<sup>122</sup> A l'antic Landwehr Kasino. a l'article Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie de Hildebrand, S. a (Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in Berlin* . p, 11.).

<sup>123</sup> (Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 96.)

<sup>124</sup> 25 mil·lions de DM. (Id. p.18)



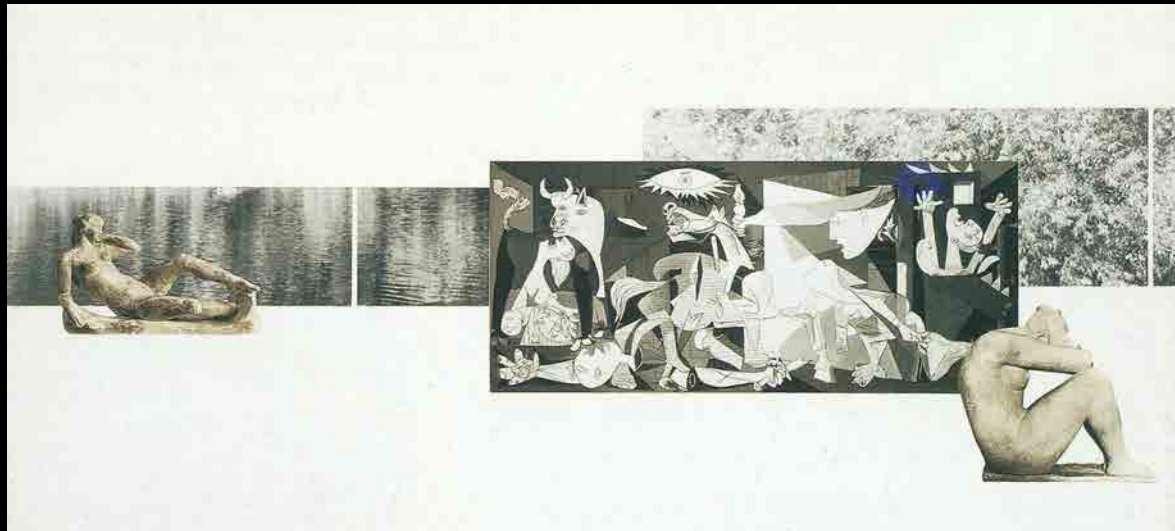
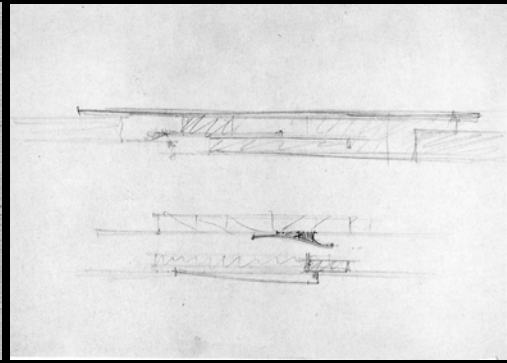
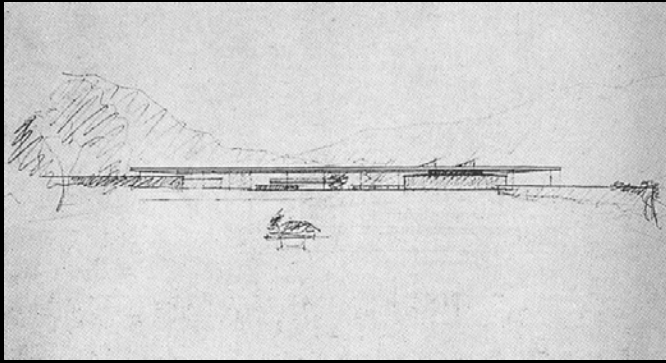
que havia sobreviscut aquell saqueig, era sens dubte prou rellevant com per a necessitar un espai propi. L'àrea de Kemper Platz, on la Fundació era propietària de una part important dels terrenys i on s'havia decidit endegar la proposta urbanística de Hans Scharoun com a illa d'equipaments culturals, es va considerar el millor lloc per a ubicar-lo.<sup>125</sup>

La proposta de fusió de les dues Institucions es va veure com una solució de doble abast: Per un costat permetria a Berlín Oest donar continuïtat al fons de la Galeria Nacional i, alhora, la Galeria del Segle XX rebria de la Fundació del Patrimoni Cultural Prussià l'aportació econòmica definitiva per a l'execució del projecte aturat. Al 1965, es va signar l'acord i la nova institució va passar a anomenar-se Neue Nationalgalerie (Nova Galeria Nacional).

Sarcastimant, per aquelles dates, feia ja dos anys que Mies havia lliurat el projecte de la Galeria del Segle XX. Respecte l'edifici, aquella fusió va representar haver d'incorporar una segona col·lecció permanent. En termes quantitius, la Galeria augmentava significativament la seva superfície. No sembla, però, que a l'estudi de Mies aquesta modificació tingués especials repercussions sobre el projecte doncs a la tardor d'aquell mateix any l'arquitecte es desplaçava a Berlín per a posar la primera pedra.

En clau política, que fos Mies l'encarregat de bastir aquest equipament tan representatiu, i a més, al renascut Tiergarten, tenia una lectura simbòlica que deuria satisfer les autoritats alemanyes: Mies havia estat, fins el forçat tancament de la institució, el director de la Bauhaus, fundada a Weimar. L'arquitecte exilat, representant dels valors democràtics i estètics d'aquella República Federal que el regim nazi havia esfondrat, construiria l'edifici

<sup>125</sup> (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 96.)



que unificaria el llegat de l'estat de Prússia del XIX<sup>126</sup> i el de Weimar del XX<sup>127</sup>, perfectament escenificat en la secció de l'edifici.

#### b. Concepció museística

Amb considerable anterioritat als projectes de la Galeria Nacional i del seu imminent predecessor, el Museu Schäfer, Mies havia realitzat dos projectes de museus: El "Museu per una petita ciutat" (1942) i l'ampliació i ordenació del Museu de Belles Arts de Houston (1953-58).

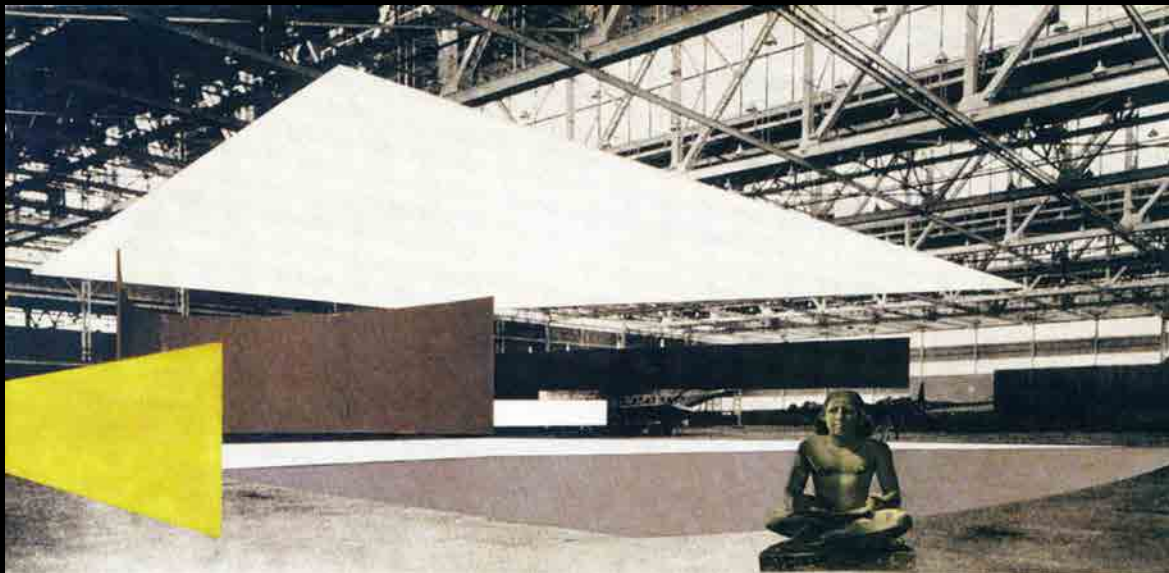
Respecte al primer, el 1942 la revista "Architectural Forum" havia convocat un concurs sobre un **"Museu per una petita ciutat"**. Malgrat estar altament ocupat entre l'activitat acadèmica (com degà i docent de l'IIT), i la professional (amb la redacció del Pla general del Campus de la Universitat i del projecte executiu d'un dels seus primers edificis, el Metals Research Building), i tot i la naturalesa teòrica de la convocatòria, Mies va lliurar una proposta que diu del seu interès per aquesta temàtica. Gràficament destaquen un croquis exterior on es representa una vegada més l'episodi de l'aproximació a l'edifici [fig.211] i un croquis interior que mostra la relació planar entre els diferents espais expositius, així com la secció de coberta corba suspesa de l'auditori [fig.212] i particularment un *collage* que reprèn la tècnica indagada al concurs del Monument a Bismark (1910). [fig.213]

El projecte manifestava situacions contraposades, pròpies d'un període de transició: Per una banda la planta, il·luminada a través de diferents patis, encara arrossegava

<sup>126</sup> L'estat Prússia havia estat continuadament una reivindicació nazi, que reclamaven la recuperació dels territoris perduts en el Tractat de Versalles signat al 1918 a rel de la capitulació d'Alemanya a la primera guerra.

<sup>127</sup> La República de Weimar, (1919-1933) neix dels esdeveniments polítics posteriors al tractat de Versalles i dura fins l'ascensió del nazis al poder. La seva existència corre en paral·lel a la de la Bauhaus (1919-1933), que emplaça simbòlicament la seva primera seu a Weimar, la ciutat on s'elabora la constitució que dona nom a la República Federal.





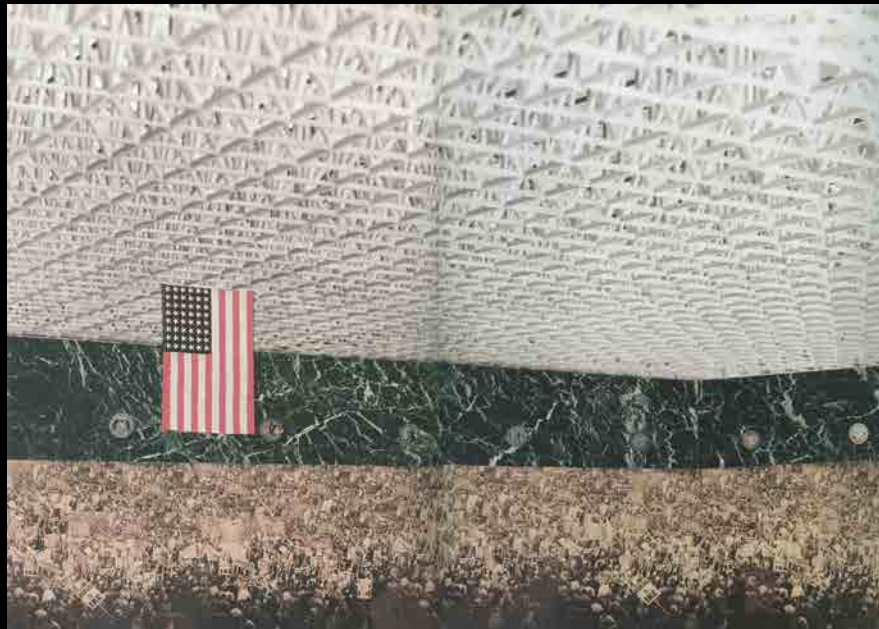


una organització interna d'influència neoplàstica, que a l'etapa americana abandonaria definitivament. Per contra, la memòria s'avançava al projecte i traçava un recorregut conceptual que es mantindria ja irreductible fins la consecució de la Neue Nationalgalerie. *“El primer problema és concebre el museu com un centre per gaudir l'art, no com un lloc on conservar-lo. En aquest projecte s'ha suprimit la barrera entre l'obra d'art, situada a l'interior, i l'exterior mitjançant un jardí per a exposar escultures situat a l'entrada. Les escultures exposades a l'interior gaudeixen de la mateixa llibertat espacial, ja que la planta lliure permet contemplar-les contra el fons format per les muntanyes circumdants. L'espai arquitectònic, així configurat, és una definició volumètrica, més que un confinament espacial. Una obra com el Guernica de Picasso és difícil de posar en un museu o en una galeria convencional. Exposant-lo així, es pot apreciar tot el seu valor i, al mateix temps, convertir-se en un element en l'espai que es retalla contra un fons canviant. L'edifici, concebut com un únic i gran espai, permet màxima flexibilitat. D'aquesta manera, l'edifici estaria únicament format per tres elements bàsics: una solera al terra, pilars, i un forjat a la coberta”*<sup>128</sup>

Per a il·lustrar espacialment aquest compromís que reproduïx la memòria adjunta, de particular influència a l'hora d'abordar la futura seu de la Galeria nacional de Berlín s'han seleccionat tres projectes, tres “Halls”, dels quals tan sol ún d'ells tingué específicament la destinació de Museu: El Concert Hall, el Convention Hall i el Cullinan Hall.

El primer d'ells, contemporani a la proposta pel Museu per a una ciutat petita, és el **Concert Hall** (1942), un altre projecte conceptual. A mode de manifest, l'únic document que es coneix de la proposta consisteix amb un collage realitzat sobre una fotografia d'Albert Kahn

<sup>128</sup> Memòria del museu, (Citat a Neumeyer, F., 2000. *Mies van der rohe: la palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968*. p.485). El conjunt de traduccions consultades utilitzen la paraula “llosa”, però a l'autor li sembla aquí més apropiada l'accepció “solera”.

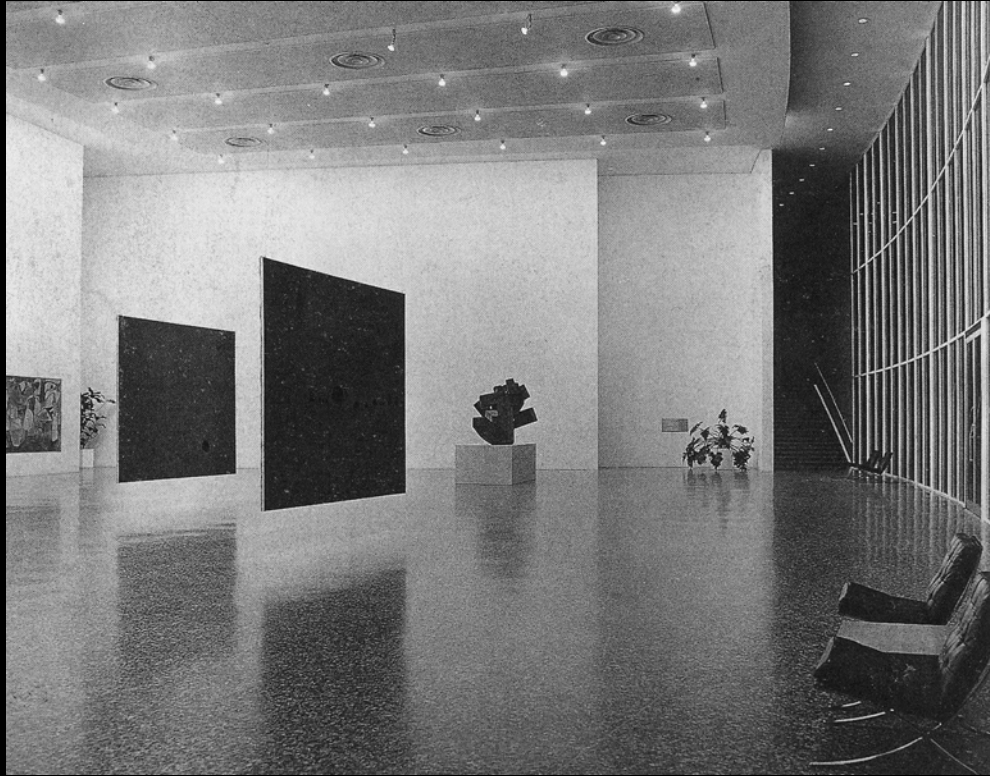


de l'immens interior de la fàbrica nord-americana d'avions Glenn Martin. [fig.214] Dins d'aquesta superestructura Mies suspèn uns plans de color, podrien ser obres d'art, que disposa en les tres dimensions. La visió inaugura una seqüència de projectes on el material exposat sembla levitar sobre el pla del terra.

Deu anys més tard, Mies projecta el **Convention Hall** (Chicago, 1953). Del projecte, excepcional en molts aspectes, destaquen als interessos del present treball, dos fotomuntatges: El primer, exterior, mostra una visió aèria de l'edifici quadrat, de més de dos-cents metres de costat, descansant sobre una monumental plataforma inserida dins el teixit urbà del Sudest de la ciutat, més atenta a les proporcions internes dels seus elements que a la relació mètrica amb el seu entorn urbà [fig.215]. El segon fotomuntatge, interior, reproduïx una gran concentració de públic (exemplificat per l'assemblea dels republicans de Chicago de l'any anterior) [fig.216]. El seu punt de vista s'emplaça a mitja alçària entre els dos plans horitzontals, representats aquí per l'amuntegament dels caps de la multitud i per la dels perfils d'acer de la megaestructura de la coberta. Per davant del pla del fons, de marbre vetejat, destaca un únic element flotant, la bandera nord-americana que presideix la convenció. La força plàstica de la icona rau en la seva disposició exempta, única, entre el gran buit espacial interior. Difícil trobar millor síntesi de la concepció expositiva miesiana.

En aquell mateix any l'estudi de Mies va rebre el seu primer encàrrec museístic: l'ampliació i ordenació del Museu de Belles Arts de Houston, una construcció d'estil neoclàssic construïda una trentena d'anys abans<sup>129</sup>. El primer cos executat fou el **Cullinan Hall** (1953-

<sup>129</sup> L'edifici original, d'estil neoclàssic, havia estat dissenyat per l'arquitecte W.W. Watkin. El 1953 el MFAH va encarregar a Mies un pla mestre per la institució. Mies va dissenyar dues ales addicionals a l'edifici: El Cullinan Hall, acabat al 1958 i el Brown Pavilion acabat al 1974. Informació extreta del web del museu.



58) [fig.217], un projecte fortament influenciat pel Crown Hall (en aquells moments s'estava construint), tant per la seva tipologia estructural com pel seu sistema d'accés, un generós replà exterior. Dins un espai caracteritzat per un esbelt mur cortina lleument corbat en planta (fet excepcional en l'obra miesiana), les fotografies interiors de l'època, mostren un conjunt d'obres d'art disposades lliurement per la sala, suspeses sobre el pla del terra. És remarcable la similitud amb que Mies proposaria l'exposició d'obres contemporànies, deu anys després, a la Galeria Nacional. [fig.218,219]

Els tres projectes seleccionats destaquen, mes que pel programa, per l'adopció de la mateixa tipologia estructural. Res millor que la planta lliure, per atorgar protagonisme al buit, en tant que aixopluc expositiu. Aquest serà el veritable programa de Mies, en bona part de programes de la seva etapa americana, des del Crown Hall fins la Neue Nationalgalerie.<sup>130</sup>

### 3. Versions del projecte

*“Es tracta d'un vestíbul de tal magnitud que per suposat resulta tremendament complicat exposar-hi art. En sóc totalment conscient d'això però, al mateix temps, tanca tal potencial en sí mateix que puc passar aquest inconvenient per alt”.*<sup>131</sup>

<sup>130</sup> J.J.Sweeney afirmava que Mies visitava amb assiduitat la Galeria Nierendorf: “Ell i el seu amic Karl Nierendorf aprofitaven el cap de setmana per a despenjar les teles de les parets de la galeria i entretenir-se creant exposicions especials amb les obres de la col·lecció d'en Nierendorf que més els agradaven o que els venia de gust veure juntes, ja fos una selecció de les millors teles de Klee o de pintures de Die Brücke, o fons i tot una única tela emmarcada per una gran paret buida, presentació per la que Mies sentia especial inclinació”. (Citat a Carter, P., 1999. *Mies van der Rohe at work*. p. 95.)

<sup>131</sup> Conversa amb la seva filla. (Zimmerman, C., 2006. *Mies van der rohe: 1886-1969: La estructura del espacio*.)





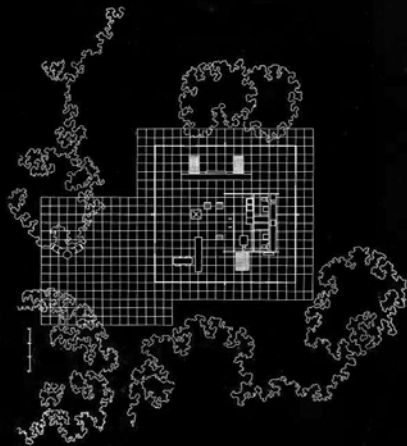
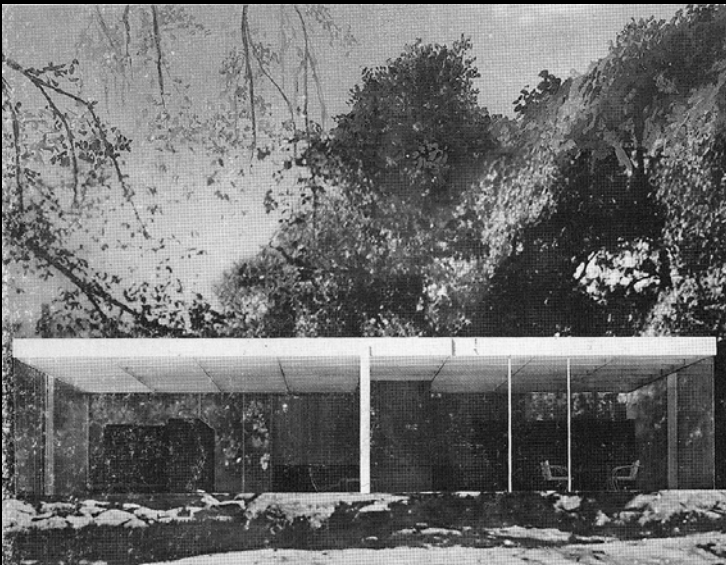
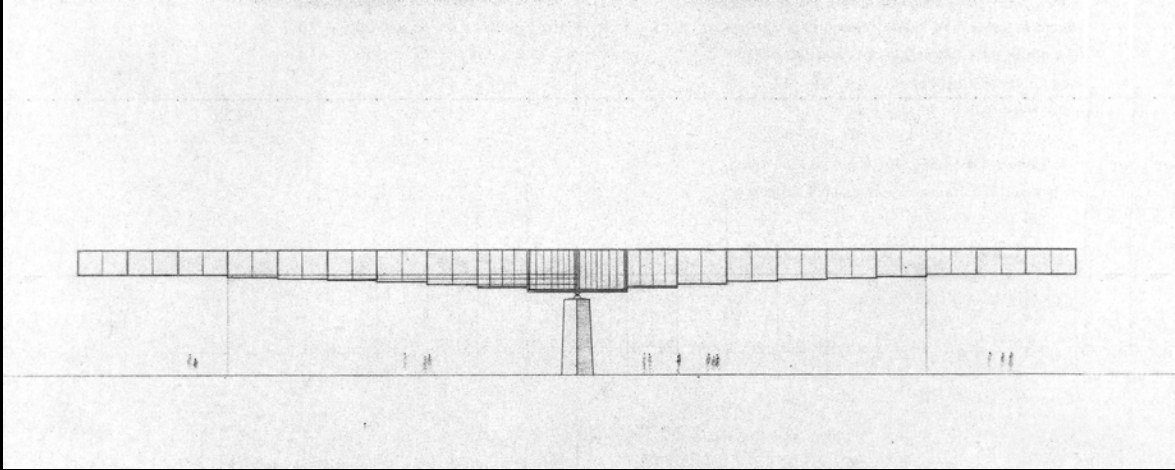
La rotunda abstracció del projecte definitiu de la *Neue Nationalgalerie* fa difícil imaginar, malgrat la contrastada documentació que ho confirma, versions prèvies, camins anteriors que el projecte de Berlín va recórrer, <sup>132</sup> tant pel que fa al pla superior de la coberta com en relació al pla horitzontal inferior del podi.

Contràriament, l'adopció de la tipologia estructural del projecte no va ser ni lineal ni immediata. Com tampoc no ho foren en els dos projectes que el precedeixen i amb els que tradicionalment se'l vincula. Vist retrospectivament l'estat últim de les propostes pel Bacardí i pel Schäfer, sorprenen les derives estructurals de les respectives versions prèvies. Recordem de Cuba l'interès inicial de Mies en reprendre el Crown Hall. I pel que fa al Museu Schäfer, el projecte va ser, durant bona part del seu procés, fins i tot posteriorment a l'acceptació per part del client, una transcripció d'aquella primera versió del projecte de la Biblioteca de l'IIT, malauradament no construït.

Malgrat això, el cert és que la versió final dels respectius edicles, il·lustrat pel conegut alçat conjunt dels tres projectes, els ha grapat definitivament [fig.179]. El document permet verificar, a més, un fet rellevant en relació a la importància atorgada per Mies a les proporcions, més que a les mesures: Cuba, Schweinfurt i Berlín mantindrien amb absoluta precisió la mateixa relació entre la llargària de la façana i la seva alçària, 1:7,66.

En canvi, tal i com es mostrava en planes precedents d'aquest treball, la plataforma no compartiria forma ni programa. Mentre que al Bacardí el sota plataforma tan sols allotjava instal·lacions tècniques, al *Schäfer Museum* allotjava oficines i Auditori, i a la *Neue Nationalgalerie*, tota la col·lecció permanent de les dues Galeries, apart dels serveis annexes.

<sup>132</sup> Article Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie de Hildebrand, S. a (Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in Berlin*. p, 14.)



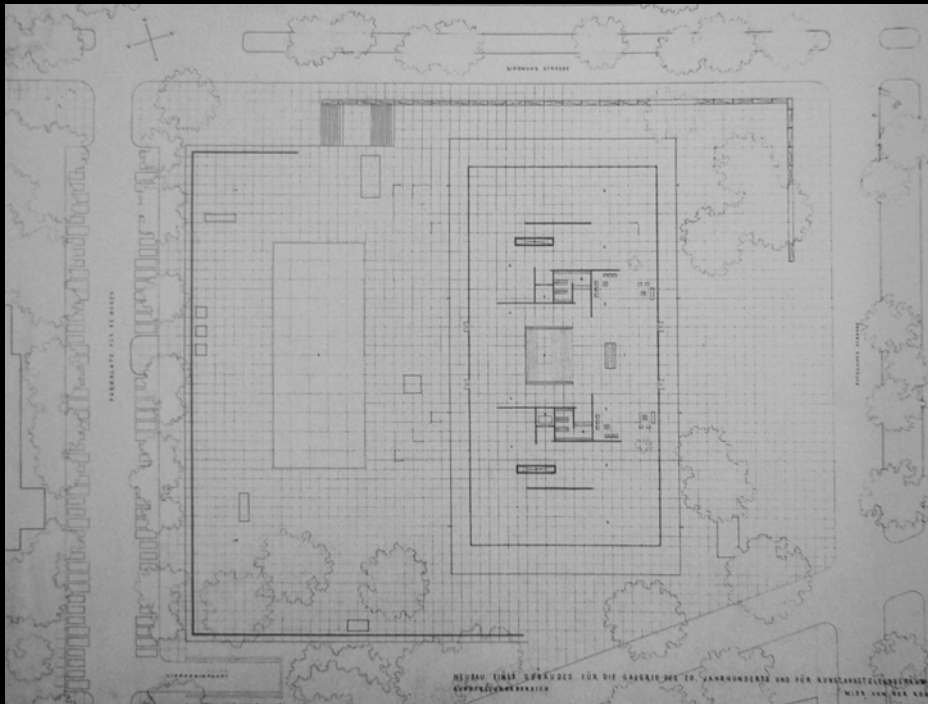
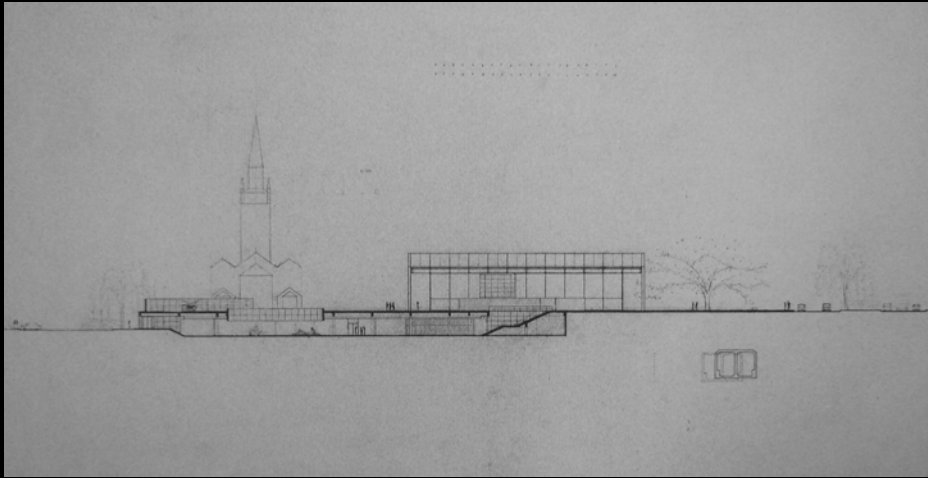


Els documents que es conserven sobre l'elaboració del projecte, particularment a la Garland, no estan classificats per fases o versions. Probablement alguns es produïssin en paral·lel. Així doncs aquesta agrupació que aquí es proposa, en quatre versions, correspon a un intent de l'autor per a posar en ordre uns documents, ordenats interessadament a partir de la relació que s'anava establint entre la plataforma, constant suport d'accés elevat del projecte, i el celebrat pla de la coberta. La seqüència proposada hauria de permetre verificar tant l'evolució formal del projecte com la reincidència d'alguns dels seus episodis essencials als interessos del present treball.

a. Un primer document, concretament un alçat datat de 1962 mostra una coberta de grans dimensions suportada espectacularment per un únic pilar central. Dues fines línies verticals suggereixen un tancament de vidre endarrerit respecte la projecció de la coberta, generant un espai porxat notablement profund. [fig.220]

La diferència entre el grau de definició dels dos plans horitzontals és absoluta. Mentre que el pla superior, el de la coberta, a cavall entre un alçat i una secció, mostra en detall un costellam metàl·lic molsut, decreixent cap els seus extrems, el pla inferior, el del terra, està representat simplement per un fi traç. La presència d'algunes diminutes figures que descansen sobre ella contribueix a la comprensió de la monumentalitat de l'escala de la proposta. En termes estructurals el projecte remet directament al projecte de la casa 50x50, de vint anys enrere [fig.221,222]. No hi ha constància d'altres documents que representin aquesta opció, la qual cosa fa pensar que la recerca va derivar ràpidament cap a altres direccions. <sup>133</sup>

<sup>133</sup> Mies es va fer responsable des de l'inici del disseny del projecte, cosa que no era habitual en aquells anys, en els que ho delegava en els seus col·laboradors habituals. Malgrat aquest interès, Mies va haver de passar algunes setmanes a l'hospital i va confiar a l'estudi les propostes inicials. a l'article Entwurf und Bau der Neuen

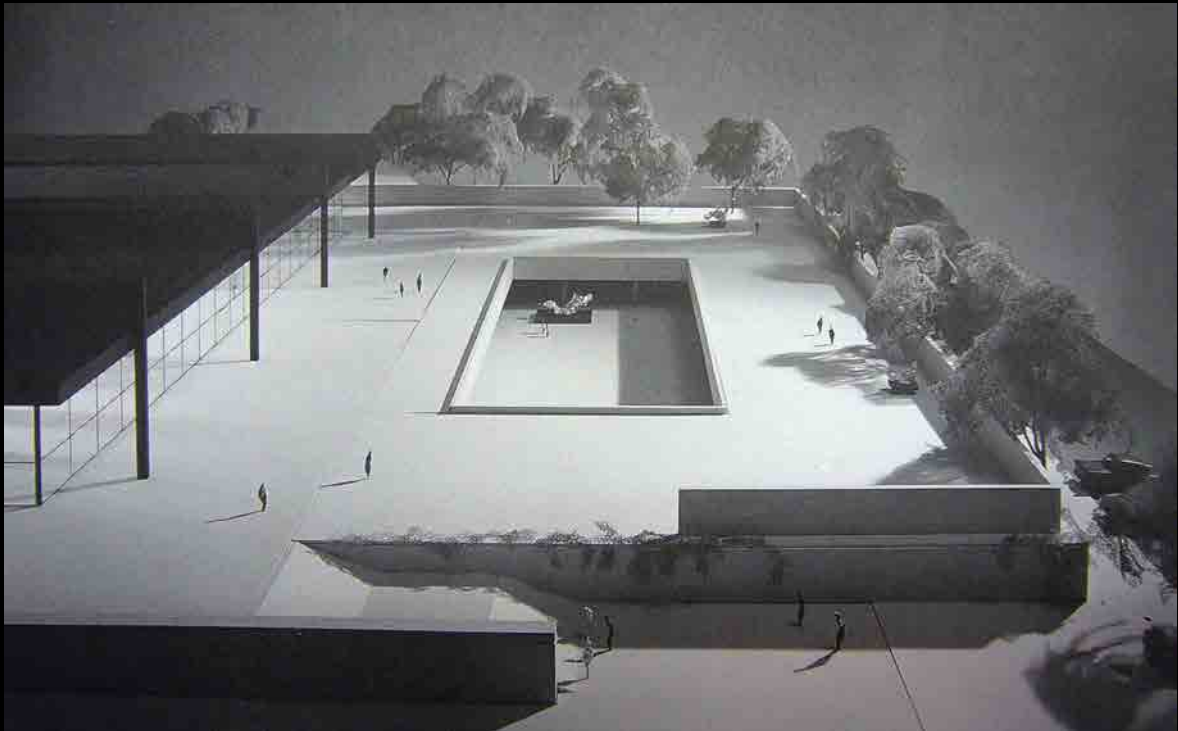
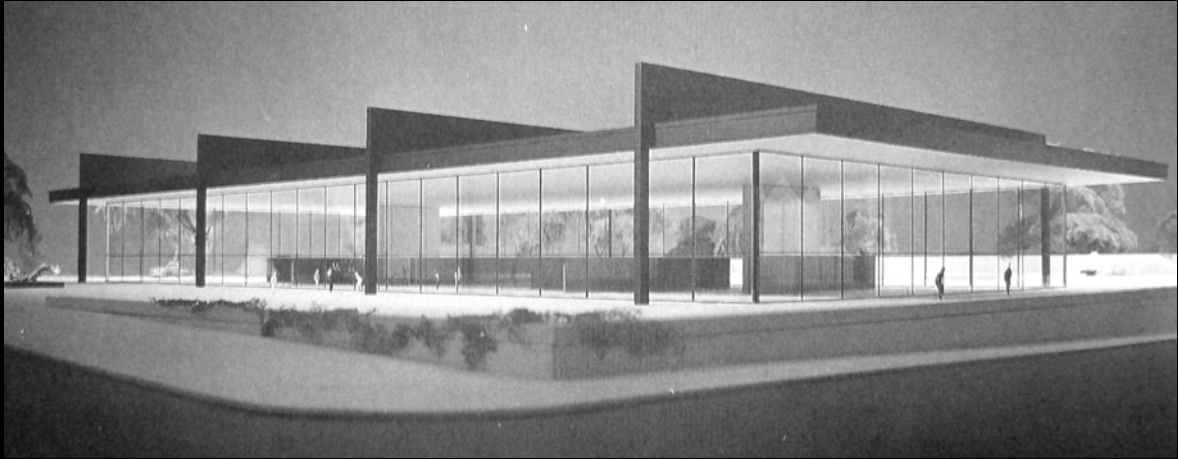


Cronològicament anterior a la resta de documents que es mostren, que en tots els casos ja inclourien la representació del lloc, sobresurt una planta de situació que explicita la importància que Mies va atorgar a la relació de la Galeria Nacional amb la veïna església de Sant Mateu. Es tracta d'una proposta presentada a l'Ajuntament, i posteriorment aprovada, per a modificar el traçat del carrer posterior del solar del projecte, que ampliava així la seva profunditat i, el que és més important, incorporava l'alçat de l'església a les visions del projecte. Aquesta fou una de les decisions rellevants de la proposta. [fig.239]

b. La següent versió deuria produir més interès que l'anterior doncs es va verificar més profusament, fins i tot amb una acurada maqueta. La selecció de documents d'aquest moment del projecte es completa amb una planta general [fig.224] i una secció longitudinal. [fig.223] - Pel que fa la planta, es representen els carrers que acoten el solar de la proposta i com a primer signe d'apropiació, es quadricula totalment. A diferència de versions posteriors, aquí el projecte no està encara elevat. La inclinació dels carrers circumdants contribueix a la formació d'una plataforma horitzontal sobre la que es dipositarà l'edifici. Una de les meitats del basament és ocupada per l'edificació, aquí encara rectangular, i per una esplanada reticulada, a mode de tèmenos, que grapa el pavelló amb la Postdamer Strasse. L'altra meitat, està presidida per un pati buidat al basament, diferentment pavimentat, que es disposa simètricament entre el límit posterior del sòcol i la projecció de la coberta del pavelló.

El sistema d'accés d'aquesta versió és ja doble: Un de principal, des de Postdamerstrasse, frontal, a peu pla de carrer, i un altre de lateral, des del carrer lateral, situat a cota inferior,

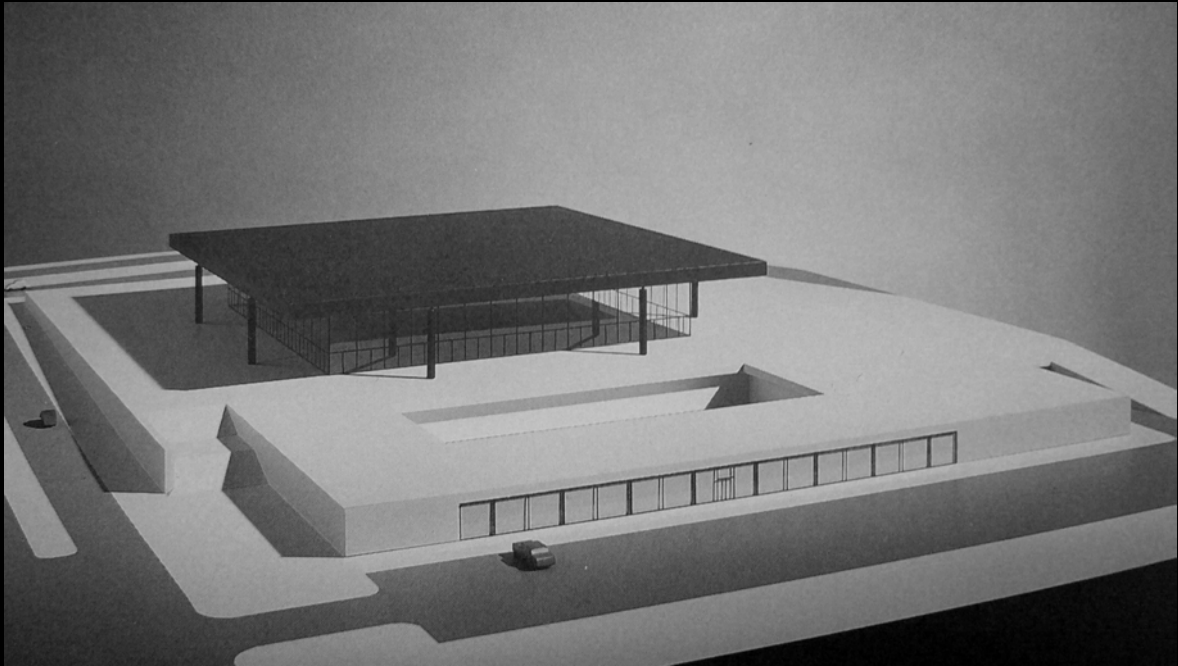
Nationalgalerie de Hildebrand, S . a (Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in Berlin*. p, 14.)



que ascendeix fins al pla d'accés a través d'una escala rectilínia de dos trams. Tal i com veiem a Bacardí, la presència de l'escala segmenta el recinte en dos diedres que permet un millor ajust al perfil trapezoidal de la parcel·la: un d'ells que ressegueix la U posterior que dibuixa el banc corregut, i l'altre, en L, que salva el desnivellat de l'alçat principal. La representació es completa amb un conjunt d'arbres, disposats més estratègicament del que aparenten, per a recuperar en planta la simetria de l'accés.

- La secció d'aquesta versió del projecte és el document rellevant per entendre l'organització del programa de la Galeria del segle XX de Berlín, (així es deia encara en el moment de la realització d'aquestes propostes) [fig.223]. Malgrat les evidents diferències estructurals, aquesta primera secció organitzava ja el programa de manera similar a la versió definitiva, també en dues plantes. La planta superior, sobre rasant, a peu pla de la Potsdamer Strasse, destinada a exposicions temporals. La planta inferior, deprimida uns graons respecte el carrer posterior, per allotjar la col·lecció permanent i la resta de serveis annexes. El traç horitzontal que les secciona s'interromp en dos segments: Un d'ells fa referència a una àmplia escala unidireccional de dos trams que les connecta, en el sentit de l'accés principal. L'altra interrupció correspon al pati que il·lumina i articula els espais d'aquest nivell inferior. Aquesta primera secció incorpora ja l'alçat esmentat de l'església de Sant Mateu. La versió final del projecte corregiria el lleuger desplaçament axial entre l'església i el pati.

- El darrer document important d'aquesta versió del projecte és una maqueta força detallada, on s'observen clarament els dos elements: L'edicle i la plataforma. [fig.225,226] De l'edificació en destaca una estructura externa que remet directament a la del Crown Hall. Pel que fa el sòcol, dos diedres de diferent naturalesa recinten els trams que s'elevan sobre la topografia. Mentre que un d'ells tot just sobresurt del pla del terra, l'altre diedre pren l'alçària d'una planta constituint un eventual espai murari d'exposicions a l'aire lliure,

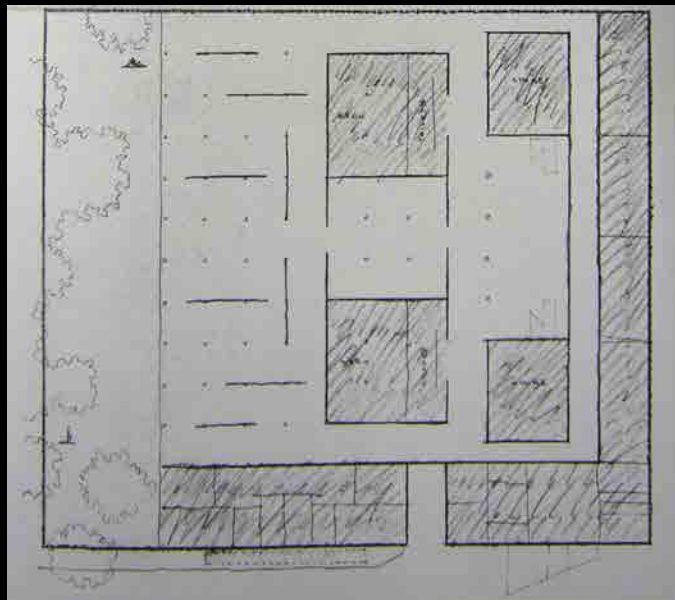
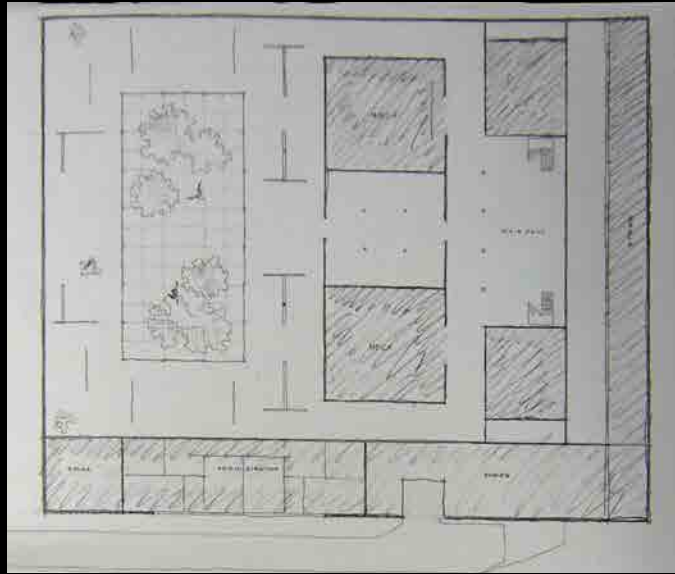


perimetral, al voltant del pati central. Ple i buit, pavelló i pati, contrapunten aquí la plataforma. Disposats simètricament sobre la mateixa axialitat, aquests dos volums prismàtics de vidre, equilibren el buit i ple de les seves masses. La versió final del projecte, malgrat contenir els mateixos elements, alteraria totalment aquesta relació.

c. La següent versió, també il·lustrada amb maqueta [fig.227], es concentra en el pavelló emergent: Sobre la mateixa plataforma anterior, fins i tot pel que fa la posició del pati, es disposa el nou edifici. Cap a mitjans de 1963 Mies transporta virtualment sobre el basament de Berlín la versió en acer de l'edicle del Bacardí, que estava projectant a Schweinfurt. Això repercutiria tant al contorn, que passaria definitivament de rectangular a quadrat, com a la tipologia estructural que, tot i mantenir l'objectiu de planta lliure, enquibiria ja les jàsseres dins el pla de la coberta. El punt de vista de la fotografia de la maqueta mostra tanmateix una gran obertura en l'alçat posterior del sòcol, insinuant un altre accés important, independent al superior de Potsdamer Strasse, probablement per a dotar d'autonomia a les respectives exposicions temporals i permanents de la Galeria. La definició del pavelló emergent d'aquesta versió ja no diferiria sensiblement de la versió definitiva.

d. Si la versió anterior s'havia concentrat en la definició del pavelló, fou l'intens debat sobre la posició i característiques del pati de la planta inferior, lliurat fins a mitjans de 1963<sup>134</sup> el que va monopolitzar els documents de la quarta i darrera versió. Les dues plantes dibuixades contemporàniament, a mà alçada, expliciten els dubtes al respecte [fig.228,229]. Una d'elles mostra un pati central, mentre que en l'altra el pati es desplaça a façana, amb la

<sup>134</sup> Tegethoff, W., 1985. Mies van der rohe: The villas and country houses. New York, NY: The Museum of Modern Art., p.291.





que construeix conjuntament el seu recinte. Finalment la idea del pati central envoltat de galeries va ser abandonada, tot i oferir millor il·luminació de l'àrea expositiva.

L'escrit que Mies envia al Cap de la Comissió del Museu, raonant la preferència pel pati adossat a mur, en lloc de la versió de pati central, certifica l'alt interès de l'arquitecte respecte aquest episodi. *“Crec que el pati adossat és millor que el central. La decisió ha de ser purament arquitectònica. El nostre suggeriment és que el pati adossat és menys ambigu i, en termes arquitectònics, simplement millor”*.<sup>135</sup>

La decisió final a favor del pati adossat a façana no era tan sols per qüestions organitzatives, si no que adquiria també una especial transcendència respecte l'emplaçament dels volums, i en el sistema general de circulacions, particularment en relació a l'accés. Amb la posició final del pati, es tancava la versió definitiva del projecte.

#### **4. El sistema doble accés**

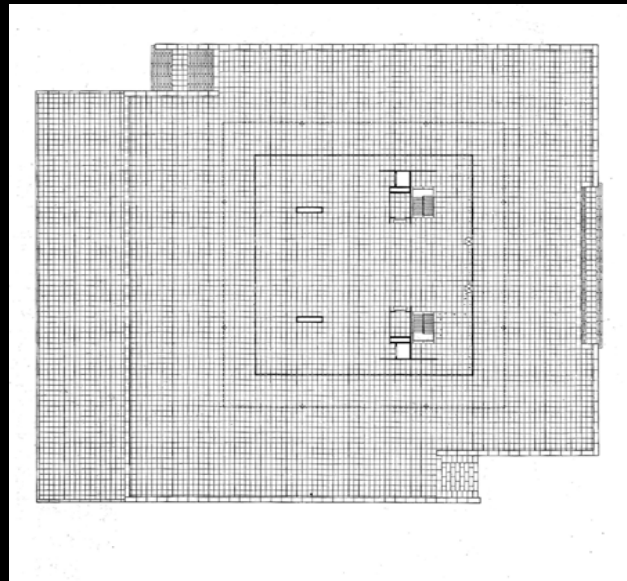
Causa, i a l'hora efecte, dels moviments espacials de les diferents versions del projecte, destaca de la proposta un sistema d'accés doble, un de frontal i un d'obliquo, com si es volgués recuperar les passes realitzades, tant en el recorregut europeu com en el posterior americà. En ambdós episodis Mies proposa una seqüència d'aproximació llarga, que ja abans d'accedir a la plataforma utilitza el pla suspès de la coberta com a monumental fita visual que activa el projecte des de la llunyania.

<sup>135</sup> Congress library Washington del Setembre de 1963 citat a l'article Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie de Hildebrand, S. a (Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in Berlin..* p, 16.). El suggeriment de Dutmann de cobrir el pati amb peces de vidre, per a millorar la il·luminació, tampoc va ser acceptat per Mies. Mies havia de rendir comptes del projecte a una Comissió del Museu creada a l'efecte, que no li mereixia especial respecte: “No parlis mai d'arquitectura amb un client (...) La major part de vegades no entendre el que tu vols dir. Un arquitecte hàbil hauria de saber dir al client el que aquell vol. La majoria de cops el client no sap el que vol.



- L'accés frontal, arrenca des de la Potsdammerstrasse, i a través d'un ampli graonat de dues tramades s'enlaira poc més d'un metre. Des d'allà, sobre l'axialitat de l'edifici, l'esplanada de granet convida a recórrer els prop d'una trentena de metres que el separen del seu primer llindar, definit per la verticalitat dels seus dos únics pilars de façana i pel traç horitzontal de la coberta. Endarrerit el pla de vidre, sota pali, la coberta aixopluga el tram final de l'ingrés. [fig.230]

- L'accés obliqu, per contra, és doble, i s'inicia des de cadascun dels extrems d'una de les diagonals del rectangle. La diferència de cota dels carrers laterals accentua l'alçària de la plataforma, i per tant el sentit ascensional de l'accés, que es salva a través d'unes escales disposades tangencialment al sentit del recorregut [fig.242]. En planta, l'operació escindeix el contorn rectangular de la plataforma en dos diedres, com una de les versions analitzades del podi del Bacardí. Una de les escales, més justificada que l'altra, recull la circulació des del carrer posterior, tant del carrer de l'església com del propi aparcament. L'altra escala, inexistent en versions anteriors, és funcionalment menys necessària, atesa la proximitat de l'accés frontal. La seva presència sembla més aviat resoldre l'angulació trapezoïdal del solar i, de passada, elimina amb la inclusió d'una rampa, les eventuals dificultats d'accés [fig.227]. El conjunt d'aquests dos accessos tangencials activa un vector diagonal que contrapunta l'ortogonalitat de l'accés central, traçat ceremoniosament sobre l'axialitat de l'edifici.



## NEUE NATIONALGALERIE. CONCLUSIONS

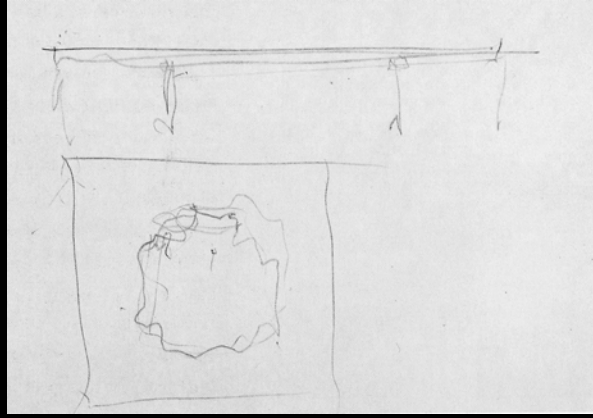
**Lloc.** La primera decisió important que Mies va prendre a Berlín fou la selecció de l'indret precís on s'havia d'emplaçar la futura seu de la Institució, quan encara no havia un programa definit i el Tiergarten era poc més que un descampat. [fig.232,233]

Fins i tot, un cop lliurat el Pla funcional del Museu del segle XX, l'encreuament entre un programa de tant ressò, i un lloc tan dramàticament silent, com el de Kemperplatz, tornaria a decantar-se significativament a favor del segon, sobre el que Mies estendria abans de res un monumental podi que dotaria l'indret d'escala.

**Plataforma/Solar.** Com a operació urbana, Mies feria coincidents solar i plataforma, que esdevindria així el veritable lloc del projecte. Aquesta fou la següent decisió rellevant del projecte. Això es faria especialment palès en la planta definitiva del projecte, on l'aparentment senzilla dislocació de la seva superfície quadrada, en dos perfils en U, resolvia tangencialment els accessos i alhora regularitzava el contorn trapezoïdal de l'indret. El lloc, a través de l'abstracte geometria del basament, s'arquitecturitzava. [fig.234]

**Plataforma/ Coberta.** La seqüència cronològica de la proposta confirma la constant presència de la plataforma, des de la primera versió fins la darrera. Al llarg d'aquest intens procés la plataforma de la *Neue Nationalgalerie* estableix una doble relació espacial: amb la coberta del pavelló i amb el seu entorn urbà,

Sobre un podi encara poc caracteritzat, els primers documents del projecte es concentraven essencialment en la verificació d'unes intuïcions estructurals ja encetades a la dècada anterior, des del perfil únic central de la casa de 50x50 fins les encavallades vistes del

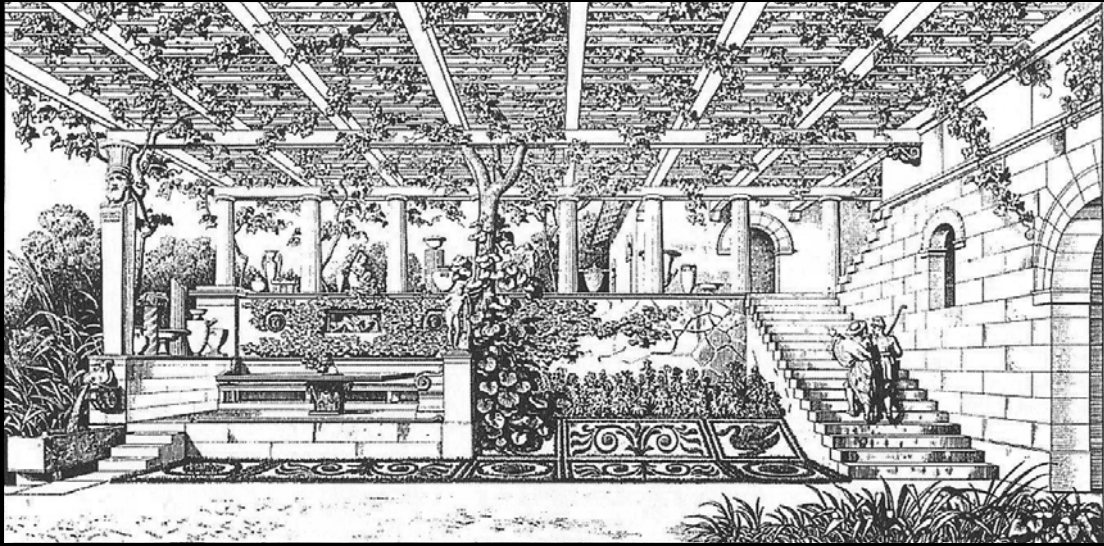


Crown Hall. Definida l'estructura del pavelló, que a la fi es transportaria literalment des de la dels projectes sobtadament avortats de Cuba i Schweinfurt, Mies prendria una altra decisió important: endarrerir el tancament de vidre, amb la qual cosa alliberava els extrems del forjat d'estructura i la coberta esdevenia un pla suspès que intensificava la seva relació abstracta amb el pla del terra, com testimonia aquest croquis inicial, l'únic dibuixat per Mies. [fig.235]

El pavelló del *Neue Nationalgalerie* trencava així una regla d'or inexorablement mantinguda des del projecte del Campus de l'IIT. Allà Mies havia resolt salomònicament, no sense força dubtes i provatures<sup>136</sup>, que els edificis en alçària disposarien plantes baixes porticades mentre que els edificis baixos, en tant que prismes purs, s'entregarien uniformement fins el terra, a pla de forjat. La casa 50x50, El Crown Hall, el teatre de Manheim, o el cos baix del Federal Center en serien alguns dels continus exemples al respecte. Contràriament, la *Neue Nationalgalerie*, inicialment justificat per l'inclement assoleig caribeny sobre el pavelló Bacardi de Cuba, endarrereix el pla de façana construint una generosa porxada fins a les hores monopoli dels edificis miesians en alçada. Podríem convenir, doncs, que el pavelló de la *Neue Nationalgalerie* representa la planta baixa d'un imaginari projecte en alçària, densament concentrat en el gruix horitzontal de la coberta. [fig.236]

En secció, la profunda textura reticulada dels cassetons vistos de les jàsseres d'acer de 1'80 m. emfatitzava la presència de la coberta i densificava l'aire comprès entre els dos plans plans [fig.238], com havia esdevingut en certs projectes dels seu admirat Schinkel, com en el projecte dels banys romans, a la casa del jardiner de Potsdam. [fig.237]

<sup>136</sup> Veure anàlisi del Campus de l'IIT al respecte en aquest mateix treball, p. 89.



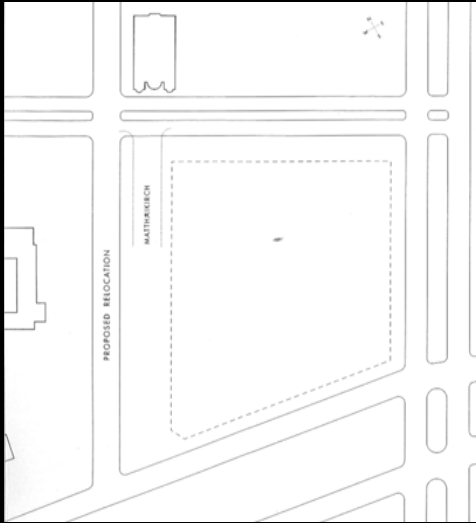


Com a ressonància del lloc, la plataforma també seccionaria horitzontalment, dalt i baix, el doble programa institucional, el de la Galeria prussiana del S.XIX i el de la Galeria de Weimar del S.XX, el de la col·lecció permanent i el de les exposicions temporals.

Més enllà, però, de les parts de programa que cadascun dels dos plans horitzontals del projecte aixopluga, la notable diferència mètrica de la longitud de traç entre un i altre desdiu, una vegada més, les múltiples interpretacions que vinculen els podis d'aquesta etapa, i en particular d'aquesta obra, amb el crepidoma de l'arquitectura clàssica, que convé recordar que s'ajusta sistemàticament a la projecció de la coberta del temple respectiu. Si de cas, com s'analitza en un altre apartat d'aquesta tesi, el basament miesià estableix una major vinculació amb el tèmenos que defineix el pla del terra dels santuaris.

**Podi/lloc.** La plataforma de la *Neue Nationalgalerie* esdevé el territori específic del projecte i l'espai de mediació entre l'icònic pavelló emergent i l'entorn urbà. Institucionalment, el conjunt de la *Neue Nationalgalerie* es relaciona amb l'entorn a través de la Potsdamer Strasse, el vial més important que el limita, i des d'on s'accedeix. Però arquitectònicament Mies fixa el projecte a un altre element urbà força més ancorat en la memòria del lloc: l'església Sant Mateu. [fig.240]

L'arquitecte explicitaria la importància que atorgava a aquest edifici a través d'una una planta de situació presentada a l'Ajuntament, i posteriorment aprovada, en la que es reclamava la modificació del traçat del carrer posterior del solar del projecte, que ampliava així la seva profunditat i, el que és més important, incorporava l'alçat de l'església a les visions del projecte. Aquesta fou una de les decisions fonamentals de la proposta. La



data del document, anterior a qualsevol de les versions del projecte que incorporarien la representació del lloc, és prou eloqüent al respecte<sup>137</sup>. [fig.239]

A ras de podi, en la seva part posterior, la versió definitiva del projecte ofereix un magnífic tromp d'oeil a través del qual l'església aparenta descansar sobre el terra de la plataforma, tal i com ho fa perpendicularment el pavelló [fig.241]. Aquèsta és sens dubte una de les visions rellevants del projecte.

No és aquest el primer cop que Mies adopta una estratègia semblant de travat amb un element de l'entorn immediat. Anteriorment ho havia fet, per exemple, amb arbres com el de la Farnsworth o el de la casa a la muntanya, i particularment amb l'escala preexistent de la part posterior del Pavelló Alemany de Barcelona.

**Sistema d'accés** L'anàlisi del complex sistema d'accés de la *Neue Nationalgalerie* en planes precedents ha permès també valorar la recuperació de les seqüències d'aproximació obliqües, que en l'etapa americana l'arquitecte havia relegat en favor de les frontals. La simultaneïtat d'aproximacions, frontals i obliqües, que conflueixen en una única porta d'ingrés, a raser de la porxada, és un altre factor destacable del projecte. [fig.242]

Particularment en aquest episodi es destacable l'analogia entre els respectius sistemes d'accés dels podis de la *Neue Nationalgalerie* i del Seagram, tant per la lleu elevació de cota respecte el vial, poc més d'un metre, com per la comú seqüència d'aproximació frontal entre l'edifici i la ciutat, ja sigui des de la Potsdammerstrasse o des de Park

<sup>137</sup> 10 Octubre de 1962, (Citat a Lambert, P., 2001. *Mies in America*. p. 497). Les primeres versions que incorporen la representació del lloc corresponen a desembre de 1962, segons documents de la Garland. (Mies van der Rohe, L., Drexler, A., & Schulze, F., 1986. The Mies van der Rohe archive. v.18 New York, NY: Garland.)



Avenue, i fins i tot pels altres dos accessos laterals dels carrers (tot i que a Manhattan els deprimits accessos laterals no foren tangencials sinó perpendiculars). Aquesta similitud en l'estratègia tingué però una notable diferència, fruit de les característiques dels seus corresponents emplaçaments urbans: Mentre que el Seagram s'adosava a una mitgera veïna (desplegant un dels episodis formals més interessants i desconeguts del projecte)<sup>138</sup>, la *Neue Nationalgalerie* es dipositava sobre el Tiergarten com a talaia totalment exempta.

**Doble espai urbà.** La disposició urbana exempta de la plataforma i, especialment, la decisió de Mies d'emplaçar el pavelló en el vell mig, en els dos sentits, del podi elevat, genera un espai concèntric exterior, sensiblement homogeni en tots els seus costats, que el sistema d'accés s'encarrega de jerarquitzar. La continuïtat direccional de les dues escales que llisquen tangencialment al podi, sumat a la profunditat dels seus respectius punts d'arribada, atorga als espais laterals una condició de trànsit en relació als altres dos costats exteriors més caracteritzats del projecte, l'anterior i el posterior, que esdevenen els espais a l'aire lliure importants de la proposta.

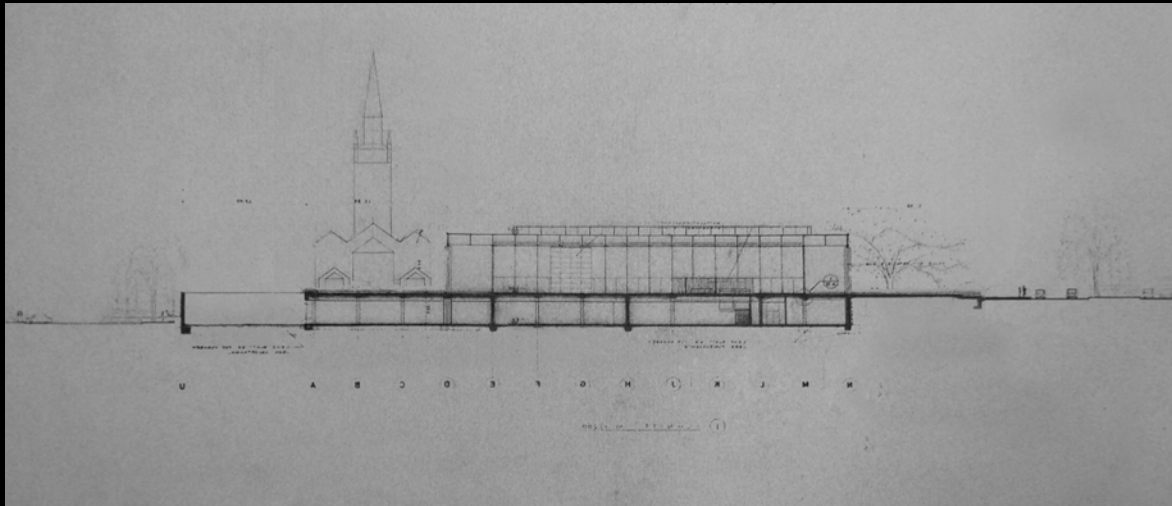
Sobre l'espai anterior s'activa la seqüència d'aproximació frontal del projecte que va, al llarg d'aproximadament una trentena de metres des de la Potsdamer Strasse a la porta d'ingrés. La simetria del traçat del recorregut d'ingrés s'emfatitza a través del llindar, que ve definit pels dos pilars de l'alçat i el pla horitzontal de la coberta. Ja analitzada en planes precedents, es tracta d'una seqüència visual d'impostura clàssica.

<sup>138</sup> Veure anàlisi del Seagram al respecte en aquest mateix treball, p. 161.



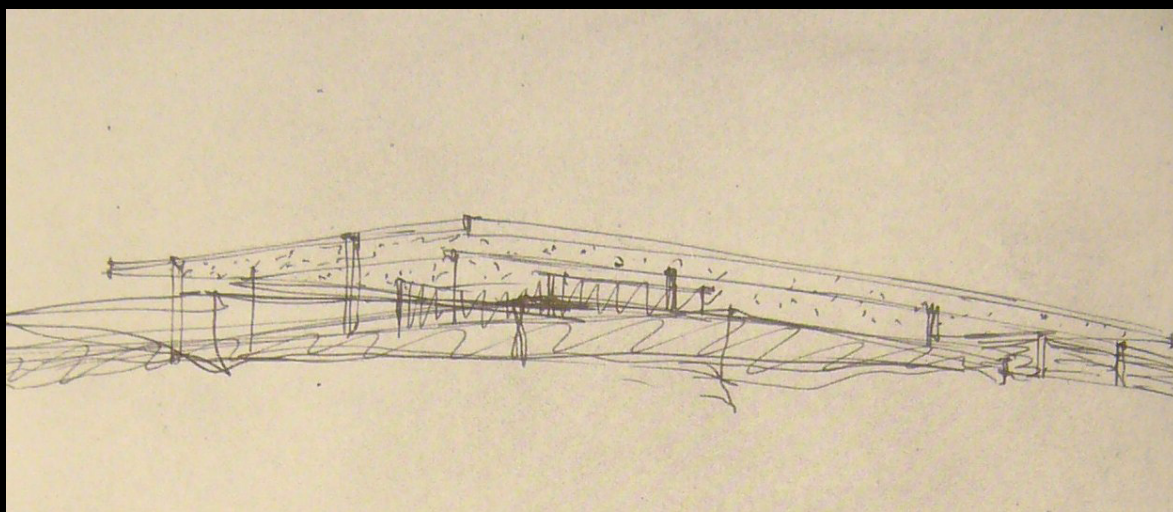
**Tres volums.** Per contra l'espai posterior, ofereix un recorregut més erràtic, propi d'una elaboració més complexa i utilitza elements de valències diverses: El pavelló, l'església i el pati. Mercès al trompe d'oeil que proporciona el podi, les dues primeres construccions, pavelló i església, es disposen perpendicularment entre sí, com anys abans emplaçà les torres de Lake Shore Drive. Tot i l'interessant relació que estableixen aquests dos elements arquitectònics tan diferenciats, el que acaba d'atorgar una especial intensitat arquitectònica a aquest episodi és la presència del pati, com a tercer volum, en aquest cas deprimat, de la construcció formal. La plataforma, acotada paral·lelament entre el pavelló emergent i la barana banc del pati deprimat, suporta la millor de les possibles visions de l'església de Sant Mateu, que sobre el podi de la Galeria Nacional torna a presidir aquest racó urbà del Tiergarten. En contrapartida, pavelló, pati i església defineixen el darrer buit sublim de l'arquitectura del mestre alemany.

**Pavelló/pati.** [fig.243,244] Sobre aquest episodi recau encara una darrera analogia, profunda, que travessa la totalitat de la producció miesiana i que no es tancaria fins Berlín. Es reconegut que la cabdal aportació a l'arquitectura moderna del Pavelló alemany de Barcelona no tan sols es va concretar en el propi projecte sinó que va estendre a través d'unes intenses traces sobre en futures propostes, provocant una influència encara vigent. Prop de quaranta anys més tard, Mies van der Rohe tornaria a construir un projecte que presenta simultàniament els dos elements [fig.246]. I ho tornaria a fer recolzant-se física i conceptualment en un podi que, com aquell, conté un dens buit. Però mentre que a Barcelona fou la planta el document que certificaria la doble presència del pavelló i del pati, a Berlín el document fou la secció [fig.245], que esdevé així un document prevalent de la proposta.









## 2.10. CONCLUSIONS

Cadascun dels capítols amb els que s'ha estructurat el present volum s'inicia amb una introducció, des d'on s'aventuren algunes de les conclusions que l'anàlisi de les obres que s'inclouen pretén verificar. En els casos més rellevants als interessos del treball, de la vintena de projectes seleccionats, no només en la Neue Nationalgalerie, s'avancen unes conclusions específiques al projecte, o al conjunt de projectes que el capítol agrupa. Una part important de les conclusions a les que arriba aquest estudi s'emplacen, per tant, separadament d'aquests paràgrafs.

Amb l'ànim de no repetir ni obviar aquestes conclusions parcials, per aquest treball essencials en sí mateixes, tanmateix necessàries per tot propòsit d'aventurar conclusions al conjunt de l'obra miesiana, aquest darrer capítol s'estructura en dues parts:

- La primera, eventualment innecessària des d'aquest punt de vista, resumeix a mode de recordatori les principals etapes i conclusions esmentades en els capítols precedents, traçant un recorregut cronològic des de les primeres plataformes que Mies projecta fins el podi que proposa per la Neue Nationalgalerie.
- La segona part s'estructura al voltant de deu vocables, o paraules clau, que a judici de l'autor esdevenen rellevants per a la comprensió de la construcció formal de les plataformes miesianes i de com sobre elles es suportà el sistema d'accés corresponent: Lloc, Límit, Topografia, Accés, Programa, Coberta, Estructura, Matèria, Representació, Recinte.



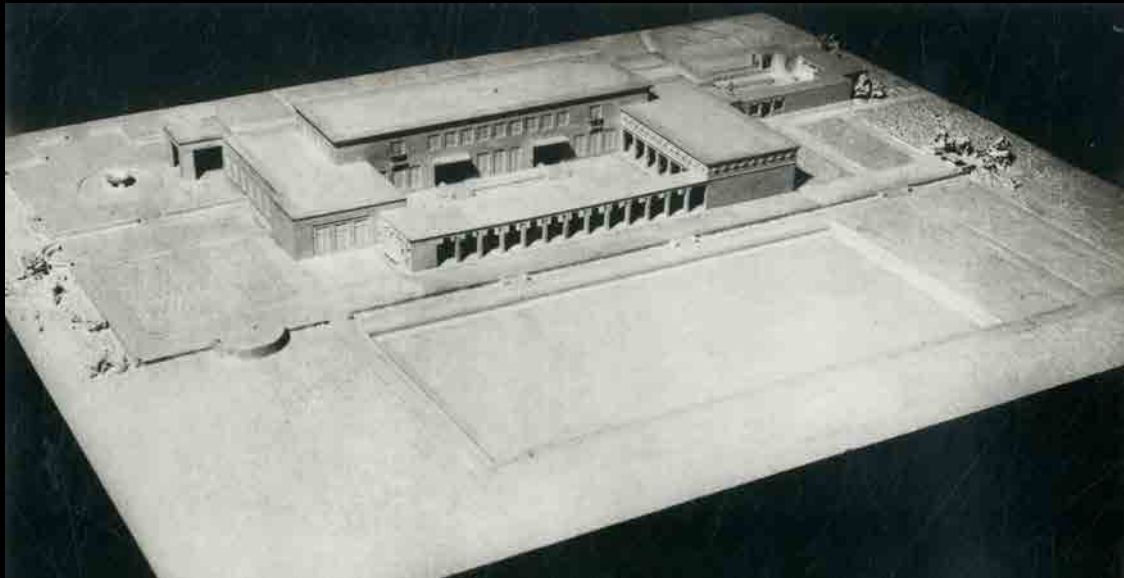
## A. RESUM

Aquest recorregut cronològic per les plataformes més significatives de Mies Van der Rohe, certifica tant la seva continuada presència com la rellevància que adquireix en la seva obra. L'obra de Mies s'acota entre dos plans horitzontals. Com ja s'ha exposat, és objectiu d'aquest treball mostrar com el podi no és un mer espectador de l'evolució del pla horitzontal superior que, de la ma de l'estructura, sol ser utilitzat per explicar l'evolució de l'obra miesiana. Contràriament, és el pla horitzontal inferior, sovint enlairat al nivell de podi, el que essencialment verifica les relacions de l'edifici amb el seu entorn, i el que es constitueix en principal protagonista del sistema d'accés de la seva obra. Les planes que precedeixen aquestes conclusions constaten com l'interès constant de Mies pels podis traspasa la condició instrumental del recurs per a caracteritzar-se com una de les invariants més substantives de la seva arquitectura.

### 1

Ja des dels seus primers projectes el basament permeté a Mies introduir l'escala monumental. A la casa Riehl, on el mur de contenció, transfigurat en massiva plataforma, altera l'escala domèstica del programa i al concurs de Monument a Bismark, on l'arquitecte introduiria el collage com a tècnica per a representar-la.

Plataforma i collage, element i document, compartirien la rellevància d'aquells primers projectes.



## 2

La influència de Schinkel en aquella etapa s'estengué també als següents projectes. No ja tan sols a través dels basaments. A la casa Kröller-Muller Mies eleva tota la casa sobre un podi que incorpora l'espai central buit, i alhora aplanava la coberta. Ja no tornarà a inclinar-les més. Anys després l'arquitecte reconeixeria la importància d'aquest projecte en la seva evolució, el primer projecte entre dos traços horitzontals, podi i coberta.

Als interessos del present estudi aquestes són les dues grans aportacions de Schinkel en l'obra Mies: La presència sistemàtica d'extensos basaments i de cobertes planes, que establirien entre ells una relació travada i abstracte.

## 3

La postguerra allunya Mies del llenguatge schinkelià i el vincula amb les emergents avantguardes europees. És el període dels anomenats *cinc projectes*, que aquest treball separa en dos grups:

- Els tres primers projectes, els dos gratacels de vidre (1921 i 1922 respectivament) i l'edifici d'oficines de Formigó (1923), malgrat el seu indubtable interès, encara no estableixen mediació amb el territori. Les perspectives i alçats que els reproduïxen mostren com els edificis es disposen sobre una línia fina, abstracte que representa el pla del terra.

- Per contra, els dos restants, la Casa de Camp en Formigó (1923) i la Casa de Camp en Totxo (1924), reprenien i transformaven la plataforma de projectes anteriors. Tant a la Casa de Totxo com, especialment, la Casa de Formigó, el basament existent ja no s'ajustava subordinadament a la projecció de les respectives cobertes, si no que estenia notablement, indefinidament, els seus límits.

Semblaria que, un cop resolta l'estructura formal dels seus nous projectes, Mies es pot ja





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

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 propi projecte, d'una plataforma que definiria els seus límits, que s'erigiria com a espai de transició entre l'edificació i l'entorn, i sobre la que es produiria l'aproximació i l'accés elevat del projecte

#### 4

L'any 1928 Mies projecta tres propostes rellevants: el Pavelló Alemany, la vil·la Tugendhat, a Brno, i el menys reconegut de la remodelació de l'Alexanderplatz, a Berlín. Els tres projectes seleccionats contenen plataformes, que s'eleven 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 la magnitud 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 nocions diverses de plataforma que, com es veurà, reincidiran en futures propostes.

- Del podi del pavelló alemany el treball en destaca dos atributs: la depuració de la seva geometria, contorn i retícula, i la incorporació d'un sistema elevat d'accés amb doble ingrés



que involucra l'espai interior. En el límit, el pavelló podria ser interpretat com un singular replà intermitentment cobert, segment d'un recorregut passant, per on es transita.

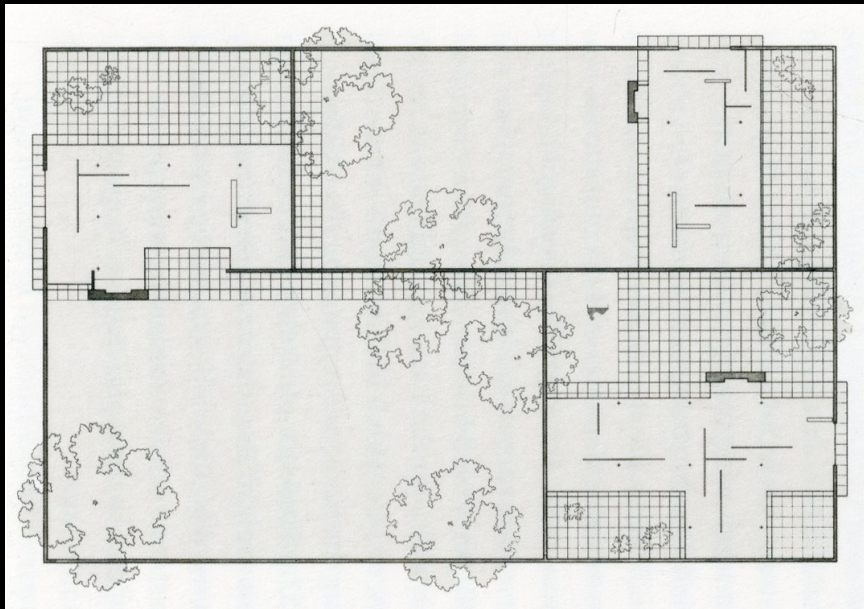
- Del basament de la vil·la Tugendhat, als interessos del treball, interessen tres aspectes: Les percepcions canviants de la plataforma massiva, les característiques espacials singulars de l'accés (a través de l'espai intersticial entre el cos principal i un segon cos de serveis) i el sistema general de circulacions, des de l'ingrés superior fins al jardí inferior, on s'observa una singular analogia amb el sistema d'accés del pavelló alemany que el treball s'encarrega d'analitzar i representar. [fig.72-74]

- Respecte el pla de la remodelació de l'Alexanderplatz, als interessos del treball destaca el fet que la forma i proporcions del projecte no es sotmetés al traçat circular de la rotonda per on circulaven els cotxes. Des d'ençà els espais urbans miesians, els buits i els plens de les seves plataformes, fins i tot a peu plà, es regirien per unes altres regles, fonamentals per la comprensió de crucials futurs projectes com el del Seagram o el del Federal Center.

## 5

Els anys trenta, amb l'ascensió del nazisme en la política alemanya, comporta per Mies i tants d'altres l'absència d'encàrrecs. Les propostes teòriques, sovint desenvolupades en el marc acadèmic de la Bauhaus, que acabarà dirigint, renuncien al lloc, reproduïxen universos propis. De perímetre sistemàticament rectangular, el recintat d'uns murs hermètics substitueix als podis que suportaven les construccions anteriors. El buit, que ocupava un indret reduït dins dels projectes, s'estén a la totalitat de la superfície, invertint posició amb el ple. El pavelló cedeix el protagonisme al pati.

La totalitat de les cases pati es desenvolupen a peu pla. No necessiten desmarcar-se del



seu entorn immediat senzillament perquè no existeix. Tan sols els pocs encàrrecs d'aquell període desenvolupats dins aquesta tipologia, com la casa Ulrich o la Casa Hubbe reduiran radicalitat i cediran trams de mur a canvi de vistes. En tot cas, Mies no construirà cap altre podi fins que prengui l'exili cap a Amèrica. A partir de les propostes de les cases pati, tema que amb variants no abandonarà, els podis adquireixen una condició més abstracte, més geomètrica.

Dels nombrosos projectes de cases-pati, patis-casa millor en el seu cas, que Mies va realitzar al llarg de la dècada dels trenta, la *casa de tres patis* és la que manifesta tipològicament el seu punt àlgid. L'hermetisme del recinte garantia el buit absolut i el pati passaria a ser l'únic espai de mediació respecte un lloc platònic, universal. Arribat aquest punt de depuració formal, el recinte murari, encofrat conceptual envers la forma i l'entorn, podia ja ser enretirat.

## 6

En el viatge que Mies empren a Amèrica, la seva arquitectura es desprèn dels murs. Ja no els reprendrà fins alguna de les seves darreres obres. Per contra, el podi ja proveït d'entitat geomètrica i tectònica, torna a emergir com a protagonista indiscutible de les seves construccions, definint els límits urbans dels seus projectes.

El primer d'ells, el del Campus de l'IIT a Chicago. Durant els vint anys que estaria al front del Departament d'Arquitectura d'aquella universitat, Mies va construir un gran laboratori arquitectònic, primer en formigó i totxo, després en acer i vidre. Podríem convenir que el conjunt de propostes desenvolupades al campus, algunes d'elles malauradament no



construïdes, contenen germinalment la pràctica totalitat dels temes que desenvoluparia al llarg de tota l'etapa americana, la plataforma entre ells.

Sobre el territori del campus s'estengueren diferents plataformes, de naturalesa i dimensions diverses, però la més rellevant fou la del conjunt, immillorablement representada per un immens fotomuntatge, amb la ciutat de fons, on es mostrava la seva implantació sobre dotze illes del Pla Burham, al Near South Side de Chicago.

La complexitat i extensió del projecte del Campus de l'IIT permet ser abordat des d'angulacions prou diverses. Pels interessos del present treball, l'anàlisi d'aquell complex projecte es va centrar en dos aspectes:

- La incidència formal que l'adopció inicial d'una malla ortogonal de 24 peus, com unitat universal de mesura, en buits i plens, tingué sobre la plataforma, a la que va reticular, i com aquest sistema normatiu fou capaç de suportar el pas d'una vintena d'anys i de projectes sobre ella.

- L'anàlisi gràfica de les diferents versions del projecte, sovint en paral·lel, que reproduïen els dubtes de l'arquitecte per com establir la relació entre els seus edificis i el seu podi, a través d'unes plantes baixes massives o porxadades, des d'on emplaçar els accessos.

Les conclusions dels dos apartats resultaren rellevants per la resta del treball:

- Per un costat perquè l'interès de l'arquitecte pel darrer objecte projectat al Campus, el Crown Hall, alterà totalment l'ordenació del conjunt de campus, fins a les hores preservat per un sistema, que tot i ser proposat per l'arquitecte vint anys enrere, es regirava contra la seva pròpia arquitectura. A la fi, com es verifica al capítol corresponent, l'objecte s'imposaria al sistema.





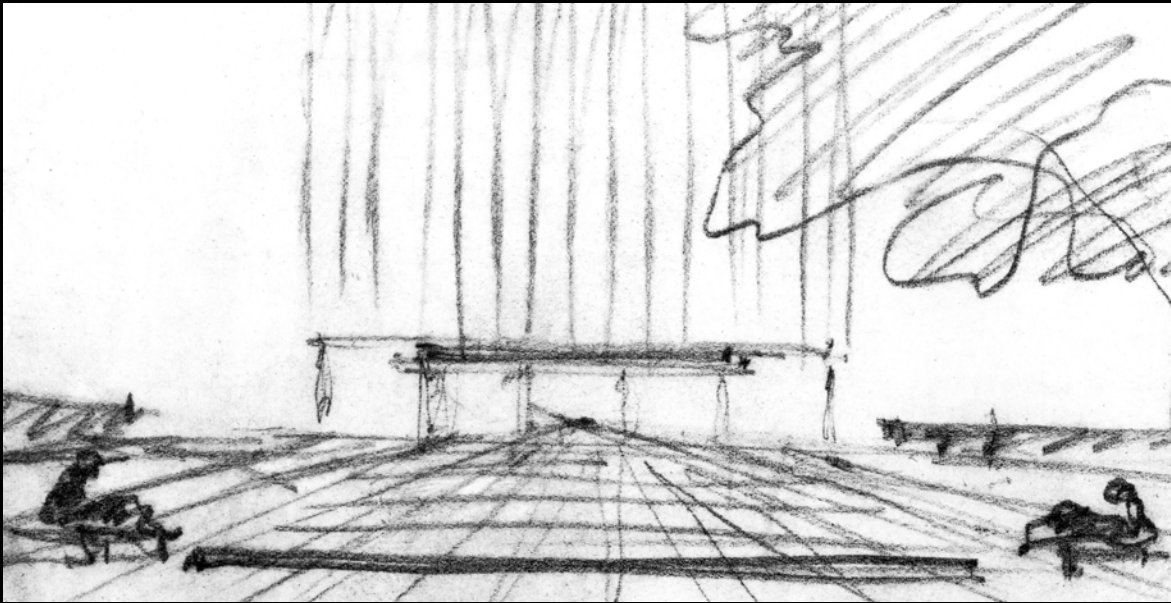
- Per l'altre costat, destaca cómo Mies va adoptar una decisió híbrida segons la qual els edificis alts tindrien plantes baixes porxades i els d'una sola planta es dipositarien massivament sobre el podi. Una decisió que esdevindria normativa al llarg de tota l'etapa americana, amb l'excepció del projecte de Cuba, on la climatologia caribenya va endarrerir els tancaments del Bacardí i, per contagi, els de la Neue Nationalgalerie.

El Campus de l'IIT no fou inicialment un objectiu preferent d'aquest treball però les conclusions que l'anàlisi del seu desenvolupament fins el Crown Hall va estimular, li han acabat atorgant un paper rellevant. El redibuixat meticulós per part de l'autor de les diferents versions del projecte, document probablement inèdit, així ho testimonia. [fig.115-120]

## 7

El Crown Hall, seu de l'edifici del Departament d'Arquitectura, contingué efectivament el darrer podi del Campus. A efectes del treball el projecte interessava particularment per dues qüestions: Pel seu variable emplaçament i dimensionat respecte el conjunt del Campus, ja esmentat al paràgraf anterior, i per la singular naturalesa del seu podi, per primer cop no massiu.

El projecte, que estructuralment reprenia la proposta endegada al Restaurant Cantor, de coberta rectangular suportada per encavallades vistes, comprimia l'expressió del podi fins a esdevenir un replà que, atès el registre acadèmic del programa, actuava de foyer a l'aire lliure. Malgrat que aquí el podi/replà "salvava" el programa d'una planta baixa que s'enlairava prop d'un parell de metres per a resoldre les exigències ambientals de la planta soterrada inferior, el primer podi/replà havia nascut abans, per a salvar la crescuda d'un



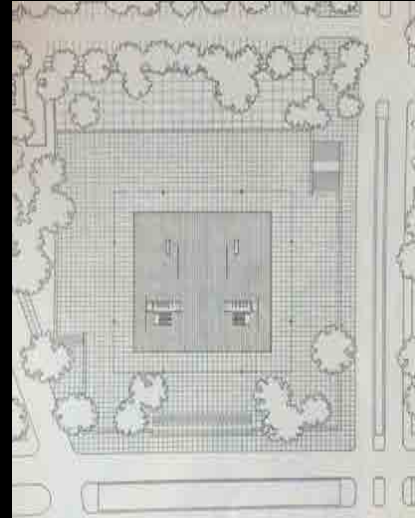
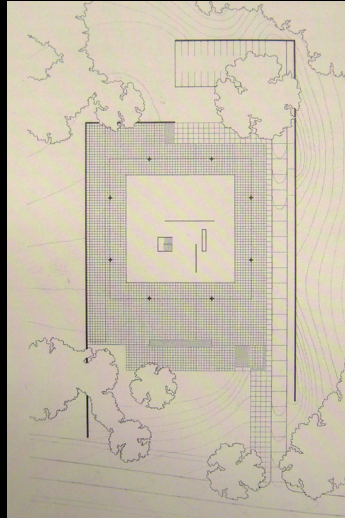
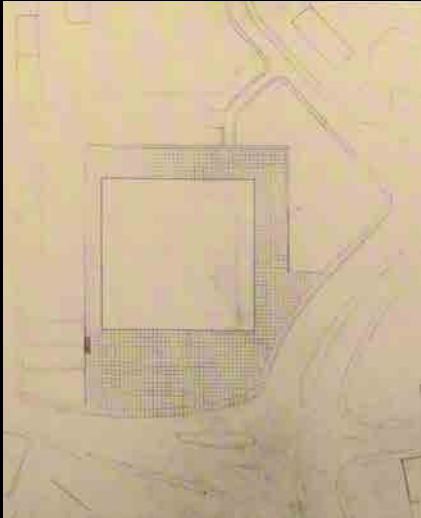
riu. Efectivament, serà a l'anterior Casa Farnsworth on Mies introdueix aquest element, a mitja alçada d'una construcció palafítica que es veurà periòdicament visitada per les aigües del Riu Fox. Serien les característiques formals d'aquest exemplar pla horitzontal d'acer les que transcendirien rotundament la seva condició de mer replà intermedi d'una escala. La intensitat espacial de l'operació, que l'incorpora als lleugers plans enlairats del terra i de la coberta del pavelló, permetria aventurar que el projecte es construeix amb tres traços horitzontals més que amb dos, que leviten sobre la terra en ocasions anegada pel riu. La satisfacció que deuria produir en Mies aquesta solució donaria lloc a la seva inclusió d'altres projectes, com el del Crown Hall esmentat o el del Museu de Belles Arts de Houston.<sup>1</sup>

## 8

Sens dubte un dels punts àlgids de l'ús del podi en l'obra de Mies la trobem a l'edifici d'oficines Seagram a Nova York. Extensament tractat en planes precedents d'aquest estudi, la precisió i rotunditat del conjunt d'operacions d'aquest projecte convergeixen en la construcció d'un dels espais urbans, encara ara, més interessants de Manhattan. El croquis frontal de l'edifici amb l'espai d'aproximació des de Park Avenue, desentenant-se de la part superior de façana, conté un registre pedagògic que representa bé la condició de manifest de l'obra.

Mentre que pel que fa la tipologia estructural, el projecte és una conseqüència natural dels anterior Lake Shore Drive de Chicago, en relació al podi, el Seagram anticipa

<sup>1</sup> Tot i que aquests podis defugien el sedàs temàtic d'aquest treball, interessat en les plataformes massives, la qualitat i excepcionalitat argumental d'aquests episodis arquitectònics, a judici de l'autor els fan mereixedors de la seva inclusió.



unes ambiciosos propostes urbanes sistemàticament suportades per plataformes que s'encarregarien de dotar d'accés i consistència interna, a un nombre divers d'edificacions: Un volum, com el referit Seagram<sup>2</sup>, l'IBM (Chicago, 1967-70), o l'edifici d'oficines a Mansion Square (Londres, 1967); dos volums, com les torres del Lake Shore Drive; tres volums, com el Chicago Federal Center (1959-73)<sup>3</sup> o el Toronto-Dominion Center (1963-69); quatre volums, com el Westmont Square de Montreal 1965-70)<sup>4</sup>. En tots aquells casos fou la plataforma massiva la que garantí la unitat formal del conjunt, la que suportà física però sobretot conceptualment el travat intern dels seus edificis sobre ella.

A diferència d'aquells primigenis gratacels de vidre d'inicis dels vint, i amb l'excepció dels casos en que un carrer travessa la plataforma (com al Federal Center de Chicago o al Mansion House de Londres) sistemàticament Mies enlairaria lleugerament el conjunt, delimitant el seu propi espai urbà i controlant la seva aproximació visual.

## 9

En paral·lel i parcialment emparentat al desenvolupament d'aquelles grans plataformes urbanes dels seixanta, que acomodaren sota ella part del programa, Mies aborda un camí que s'inicia a Cuba i culmina a Berlin. No tan sols per la reconeguda relació estructural, que inclou el fugaç emplaçament a Schweinfurt. També pel que fa al tractament del podi. Com s'analitza detalladament al capítol corresponent la situació esdevé particularment didàctica pel interessos del present treball, perquè en paral·lel a la idèntica solució

2 Tot i que com es desprèn de l'anàlisi adjunt podria també ser considerat exemple de dos volums .

3 Com s'ha analitzat en l'apartat dedicat a aquest projecte, el Chicago Federal Center va desenvolupar 3 esquemas, un de 1 volum, un altre de 3 i un darrer de 4.

4 Notis que a partir de dos volums, un d'ells sempre és un cos baix relacionat amb l'espai urbà.



estructural, formal, del pla de la coberta, Mies va desenvolupar tres propostes totalment diverses pel pla del terra, reafirmant la tesi que presideix aquestes planes sobre el paper autònom i prevalent de la plataforma, en tant que element de mediació entre l'edifici i el lloc. El present capítol s'inicia analitzant cadascuna d'aquelles diverses tres plataformes, i es concentra amb les conclusions del sublim podi urbà de Berlin, que clou aquest treball. Atès que aquest extens capítol dedicat a la Neue Nationalgalerie conté les seves pròpies conclusions, l'autor remet directament a elles.

### **Epíleg**

Si l'arquitectura de Mies, en síntesi, pot ser interpretada com la relació canviant entre els dos plans horitzontals que l'acoten, difícil trobar millor epíleg que la del vell mestre, des de l'interior d'un vehicle, verificant l'instant precís de l'escissió entre un terra i un sostre que es mantingueren físicament adosats bona part de l'obra fins que uns mecanismes hidràulics alçaren el pla de la coberta a 8,40 metres del podi, autèntica cota zero de tota l'arquitectura miesiana. [fig.249]

















## B. PARAULES CLAU

### **LLOC**

El podi miesià s'ofereix com espai de mediació respecte el seu entorn, ja sigui verticalment, en secció, entre l'edifici i el territori, o horitzontalment, en planta, entre l'edifici i el lloc circumdant. L'arquitectura de Mies i en particular el podi es relaciona amb l'entorn sense necessitat de "respondre " als seus estímuls concrets. No pretén tant transformar el lloc com activar-lo, a l'entrar en relació amb una arquitectura construïda amb uns principis visuals moderns, universals.

El podi garanteix la cohesió interna amb l'altre pla horitzontal, el de la coberta, però a més es trava amb un entorn al que observa amb precisió. Aquí rauria l'argument de que, com ja s'ha exposat als capítol corresponents, el podi del Pavelló de Barcelona es través visualment amb l'escala posterior existent de l'indret; o que els plans elevats de la casa Farnsworth s'ajustessin acuradament entre els respectats arbres existents, emmarcant la seqüència final de l'accés ascendent entre el tronc d'un d'ells i l'aresta del volum edificat; o que fixés el podi de la Galeria Nacional amb l'església de Sant Mateu, que visualment esdevé annexionada al projecte.

Fou justament des de l'anàlisi pormenoritzada de l'emplaçament previst dels seus projectes que s'entén el rebuig al solar inicialment ofert per a ubicar el Pavelló d'Alemanya a Barcelona; o bé que al Seagram l'arquitecte sacrificqués edificabilitat i endarrerís el projecte de la visual de Park Avenue; o que després d'una meditada tria entre una terna de solars i programes, reclamés en un parell d'ocasions ampliar el solar, fet a mida, de la Galeria Nacional de





Berlin, per incorporar visualment al projecte l'església veïna abans esmentada, com un dels més sublims *trompe d'oeil* de l'arquitectura moderna.

## LÍMIT

El podi és l'autèntic solar del projecte miesià, el que defineix els seus límits. Sobre la seva superfície sistemàticament reticulada es produeix tant l'aproximació visual a l'edifici, com les visions que des d'ell es perceben de l'entorn.

Els primers projectes de Mies contenen ja monumentals basaments, com el que protagonitzava la seva proposta al concurs pel Monument de Bismark (1910) o el que insinuava el monumental mur de contenció a la casa Riehl (1906), tot alterant la domesticitat del seu programa.

Mies utilitzaria sistemàticament la plataforma, amb independència de l'escala dels seus projectes. Des de les relatives a les seves grans construccions, representades en els collages del campus de l'IIT, o del Convention Hall, o les dels darrers projectes per a Toronto o Montreal, fins les més reduïdes plataformes com les del pavelló de Barcelona, les de la casa Farnsworth, o la de l'accés al Cullinan Hall del Museu de Belles Arts de Houston.

Per tant, el límit de la plataformes miesianes s'acota en la intersecció d'un doble requeriment visual: el de la proporció, més que les dimensions, que el podi estableix amb l'objecte u objectes que suporta, i el de l'horitzó que la plataforma abasta amb el seu entorn urbà.

La superfície de la plataforma, molt més extensa que la de l'edifici que si disposa sobre, l'allunya de les recurrents analogies amb el basament canònic dels temples grecs, el crepidoma. En el capítol que el present treball dedica a les plataformes de l'arquitectura



grega es reconeixien en l'Acròpoli d'Atenes fins a tres plataformes: La del promontori rocós que emergeix sobre la ciutat, la de les dues terrasses que, sobre els tèmenos de l'acròpoli, contenien als seus dos temples, i la citada dels crepidomes de cada temple, que s'acomodava a la projecció en planta de la coberta. Per superfície i pels interessos visuals que s'hi acomodaven, els podis miesians s'ajusten clarament a la segona plataforma de la seqüència, la de les terrasses de lleu alçària que definiren el territori de cada temple.<sup>5</sup>

## **TOPOGRAFIA**

Mies no va creure mai necessari enlairar gaire les seves plataformes, el suficient per a que fos la seva pròpia arquitectura la que definís amb precisió els límits de les seves propostes. Aquesta operació el permeté tanmateix controlar, com s'ha analitzat pormenoritzadament al llarg del treball, l'aproximació visual i l'accés al seus projectes. A través de l'enlairament Mies aconseguia tanmateix que aquest espai urbà esdevingués privilegiada talaia visual des del que percebre l'entorn, com per exemple al Seagram o a la Galeria Nacional. Aquesta lleu elevació de les plataformes miesianes propicià que sovint fossin enunciades com a podi, és a dir un entarimat en el que es situa un objecte o una persona per que pugui ser vist o des d'on veure-hi millor.

Mies va enlairar la cota de les seves constants plataformes, sempre que les condicions del lloc i del programa li varen permetre, però això no sempre fou possible. Aquest treball inclou com a plataformes aquelles que es desenvolupen a peu pla però que travaren, en la seva definició conceptual, territori propi i edifici, fet que es produí particularment quan

5 (Per contra, les plataformes d'Utzon, que aquest treball també analitza, estarien vocacionalment molt més properes a la constituïda pel promontori rocós de l'Acròpoli. Una diferència més entre la noció de les respectives plataformes dels dos mestres de l'arquitectura moderna)



les plataformes foren travessades pel tràfic, com l'esplèndid i poc reconegut projecte de la remodelació de l'Alexanderplatz (1928), germinal de futures propostes com la del Federal Center (1959) o l'edifici d'oficines a la Mansion House de Londres (1967).

## **ACCÉS**

En nombroses situacions el llarg de la història les plataformes han estat sinònim d'inaccessibilitat, fins i tot han contribuït decisivament a la inexpugnabilitat del que preservaven sobre d'elles. Fortificacions militars, civils o religioses s'han construït sobre els seus fonaments geològics, topogràfics.

Contrariament, quan les plataformes han esdevingut accessibles, ja sigui per la transformació d'aquell ús clos que dominava la seva superfície, o bé per la voluntat explícita d'accedir a una edificació singular que allotjava un programa receptiu, la plataforma ha necessitat d'un recorregut ascensional entre la base i el seu cim.

Tot i que les primeres plataformes de Mies, com la de la casa Rihel, encara no involucraren l'accés, de forma esporàdica, com a la casa Urbig (1915) i continuadament a partir del pavelló de Barcelona, seminal en molts registres, el podi miesià contindria sistemàticament l'accés als seus projectes.

Durant la seva etapa europea, l'accés va alternar la posició tangencial de les escales, amb d'altres disposades frontalment i, en alguns d'aquells projectes, com a Barcelona o Brno, es superposaren ambdues posicions. Posteriorment, a l'etapa americana, l'accés elevat als seus edificis esdevindria clarament central, frontal, com en el cas del Seagram o del Crown Hall, fins el projecte del Bacardí de Cuba i, en especial, a la Galeria Nacional de Berlin on



l'accés frontal, simètric i els accessos laterals, oblics, tornaren a coexistir.

Accés i plataforma establiren en l'obra miesiana un binomi indissociable. El seu travat intern forma part nuclear d'aquest treball, de l'angulació analítica de la totalitat dels projectes que l'escrit presenta.

## **PROGRAMA**

Mies havia fet repetidament públic que la flexibilitat prevalia davant una funcionalitat que es mostrava canviant al llarg de la vida de tants edificis públics. Unes arrelades conviccions que qüestionaven aquella afirmació de Sùllivan, que esdevindria màxima de l'arquitectura moderna, segons la qual la forma segueix la funció. Des d'aquesta lògica, com s'ha analitzat en pàgines precedents, un mateix edicle de planta lliure, podia esdevenir una escola d'arquitectura (Crown Hall), una oficina de correus (Federal Center) o un museu (Galeria Nacional de Berlin).

Amb independència del programa que suportés cadascuna de les nombroses plataformes que Mies va projectar, la pròpia plataforma reivindicava un programa propi: acollir la seqüència d'aproximació visual del conjunt edificatori, una mena de travelling cinematogràfic que s'iniciava llunyanament, amb la fita visual que ofería el conjunt, ascendia prop de la seva base, i acabava un cop recorreguda la seva superfície, a la porta freqüentment porxada de l'edifici.

En la relació dual que terra i sostre, plataforma i coberta, amb la que Mies acota horitzontalment la seva arquitectura, la coberta s'encarregaria del Programa i la plataforma del Lloc.





## **COBERTA**

A la casa-museu Kröller-Muller (1910), de marcada la influència Schinkeliana, Mies introdueix la coberta plana. Ja no tornaria a inclinar-la més. La condició horitzontal de les seves cobertes, 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.

Mies acota la seva arquitectura entre aquests dos plans horitzontals. L'evolució de la seva obra sol ser explicada resseguint les traces de les tipologies estructurals que suportaren les seves cobertes planes. Altrament, aquestes planes s'han concentrat en l'anàlisi de l'altre pla horitzontal, el del terra, tot i ser entès dins una indissociable relació formal amb la coberta.

La coberta tanmateix esdevé una fita visual que complementa els elements que construeixen el sistema d'accés del projectes miesians.

## **ESTRUCTURA**

La casa de camp en totxo (1924) marcà clarament el compromís del jove Mies amb l'avantguarda pictòrica europea, particularment amb el neoplasticisme. L'estructura formal d'aquella casa reposava sobre uns murs portants d'obra que es perllongaven indefinidament fins els confins del paper, portant més enllà les propostes residencials que Wright havia desenvolupat anys abans a la perifèria de Chicago. Poc després, els murs del Pavelló de Barcelona (1928) reproduïen aquesta influència neoplàstica, però gaudien d'un grau major de llibertat mercès la introducció d'una estructura porticada de vuit pilars d'acer amb els que els tancaments verticals, alliberats de la seva responsabilitat portant, establien abstractes



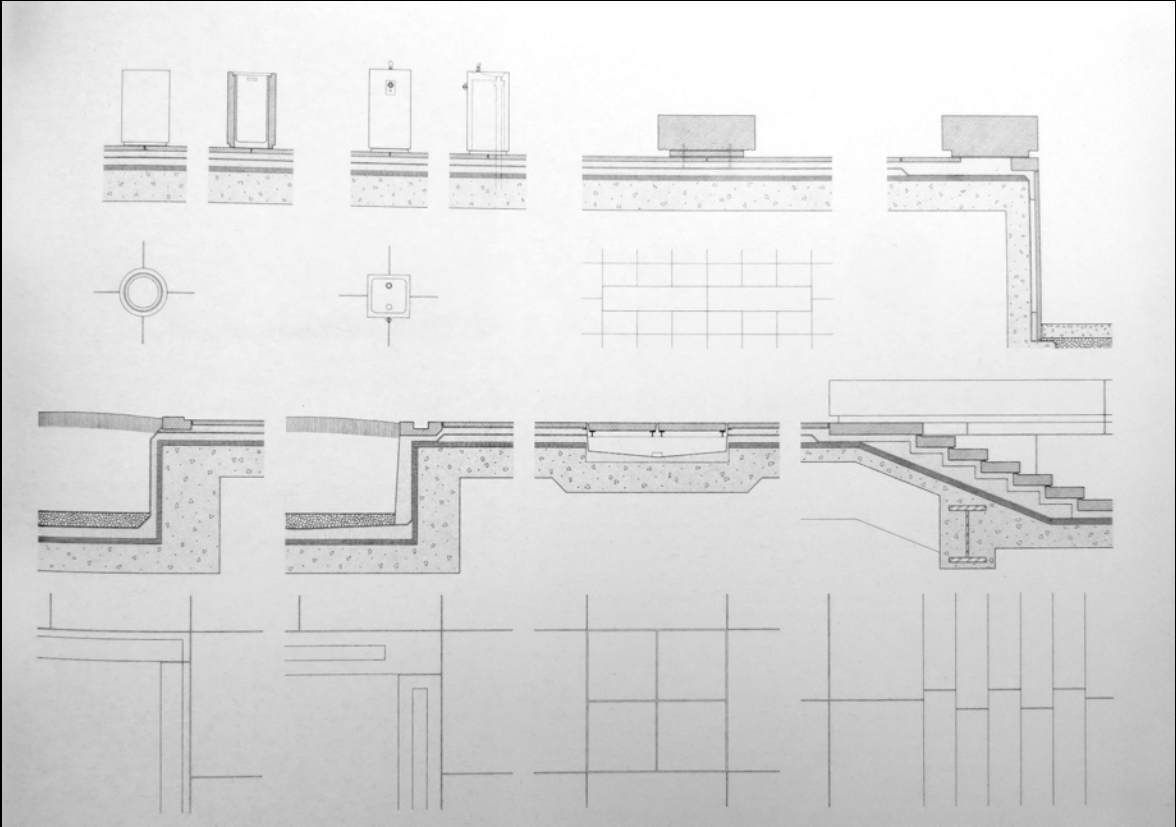
relacions geomètriques. Mies ja no abandonaria l'estructura d'acer, llevat dels primers anys de postguerra, que davant de la seva escassetat la construï en formigó.

Mies travaria el concepte d'estructura amb el de flexibilitat anteriorment esmentat, en tant que considerà que les activitats de l'individu es podien classificar d'acord a uns requeriments espacials amplis, susceptibles de ser adscrits en una sèrie de tipologies estructurals. Aquesta convicció comportava la recerca de grans llums de cobriment per la coberta dels seus projectes. Contràriament l'estructura que suportà els seus podis fou sempre convencional. No hi havia cap motiu per a llums més grans. El podi massiu, d'arrel estereotòmica, que referenciava als grans basaments de l'antiguitat, es contrapuntava amb una coberta lleugera, suportada per una estructura tectònica sobre la que l'arquitecte establí el compromís amb el seu present arquitectònic.

## **MATÈRIA**

El paviment, ja reticulat, proposat pel projecte de Monument a Bismarck (1919) inicia una seqüència ininterrompuda de plataformes sistemàticament revestides de pedra, resistents al desgast al llarg del temps, de bon manteniment. Una prevenció equiparable a la resta dels elements que conformaven els seus espais urbans (bancs, baranes, llumeneres) i, per extensió, a la del conjunt dels seus edificis.

Els podis miesians estan constantment reticulat per peces quadrades. Des de la peça de travertí de 1,10m x 1,10m. que Mies utilitza per pavimentar el seu primer podi construït inequívocament modern, el del Pavelló d'Alemania a Barcelona, fins la quadrícula de granet de 1,20m x 1,20m de la Galeria Nacional de Berlín, passant per les nombroses versions de



les cases pati, per la retícula de 24 peus del Campus de l'IIT o per la sublim estora urbana que conforma el podi de granet de 1,40m x 1,40m. del Seagram.

En tots els casos es tracta de plataformes horitzontals perfectament anivellades, la qual cosa s'avé, com a correlat constructiu, amb el sistema de coberta flotant, de junta oberta i pendents ocults de desaigüat.

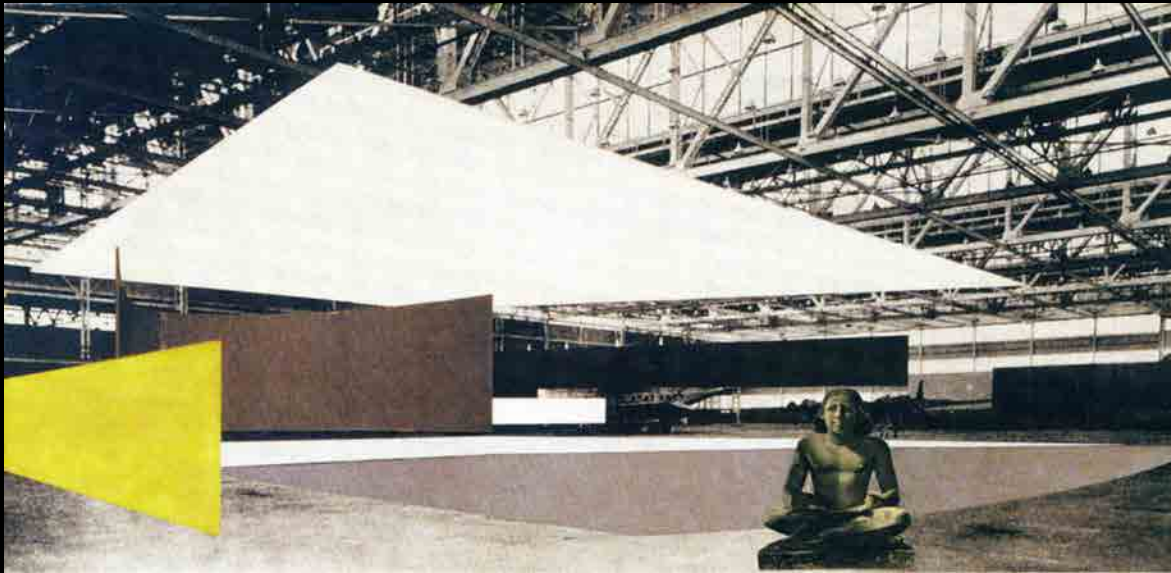
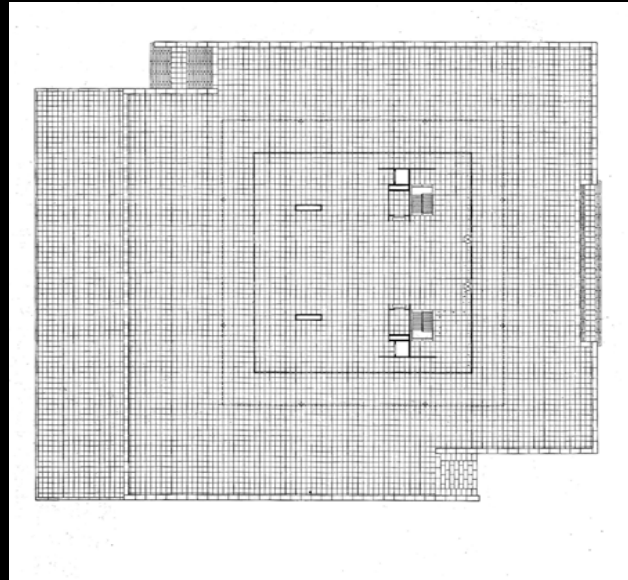
Constructivament la relació entre els dos plans horitzontals de l'obra de Mies reproduceix la distància conceptual que els separa. La pedra de la plataforma es confronta amb l'acer de la coberta. Entre d'ells, tan sols vidre. Enrasat, com al Crown Hall, o endarrerit notablement del pla de façana, com a la Galeria Nacional, el vidre s'encarregà de diluir la frontera entre interior i exterior, reforçada per la continuïtat de les peces de pedra, i a la vegada d'emfatitzar la relació substantiva entre el pla del terra i el pla del sostre.

## REPRESENTACIÓ

Hi ha dos sistemes de representació del podi miesià rellevants: La planta i la perspectiva, ja sigui realitzada amb la tècnica del fotomuntatge, o bé dibuixada, sovint a mà.

**Planta.** Les plantes baixes dels projectes de Mies, les dels podis, coincideixen sovint amb el solar dels seus projectes, l'abasten en la seva totalitat. En definitiva, l'arquitecturitzen. La retícula geomètrica que es traça sobre el basament és utilitzada per disposar la posició exacta de l'estructura, dels tancaments o del mobiliari, interior o exterior. Més que els elements concrets, a Mies li interessen les relacions espacials que s'estableix entre ells, i la retícula fou el millor instrument tant per a emplaçar-los com per a verificar-los posteriorment.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> El fet que les plantes baixes miesianes no poguessin reduir-se en els seus tancaments, sinó que s'estenguessin sistemàticament fins els límits definits pel podi, garantia una bona lectura de l'aproximació als seus projectes. En canvi, les publicacions freqüentment escatimaven tota referència a l'entorn i, per tant, a la capacitat de la



**Perspectiva.** Al Berlín de postguerra, el fotomuntatge i el collage eren el medi d'expressió predilecte del dadaistes<sup>7</sup>. Probablement Mies recollís d'ells aquesta tècnica, tot i que utilitzada en sentit contrari a la dissecció espacial d'aquelles propostes pictòriques. Al llarg dels seus primers anys professionals, a través del fotomuntatges es pogué percebre figurativament la naturalesa dels seus podis, com al concurs del Monument a Bismarck o la remodelació urbana d'Alexanderplatz, o bé constatar encara la seva absència, com als gratacels de la Friedrichstrasse i de vidre, o a l'edifici d'oficines a S. Adam de Berlín.

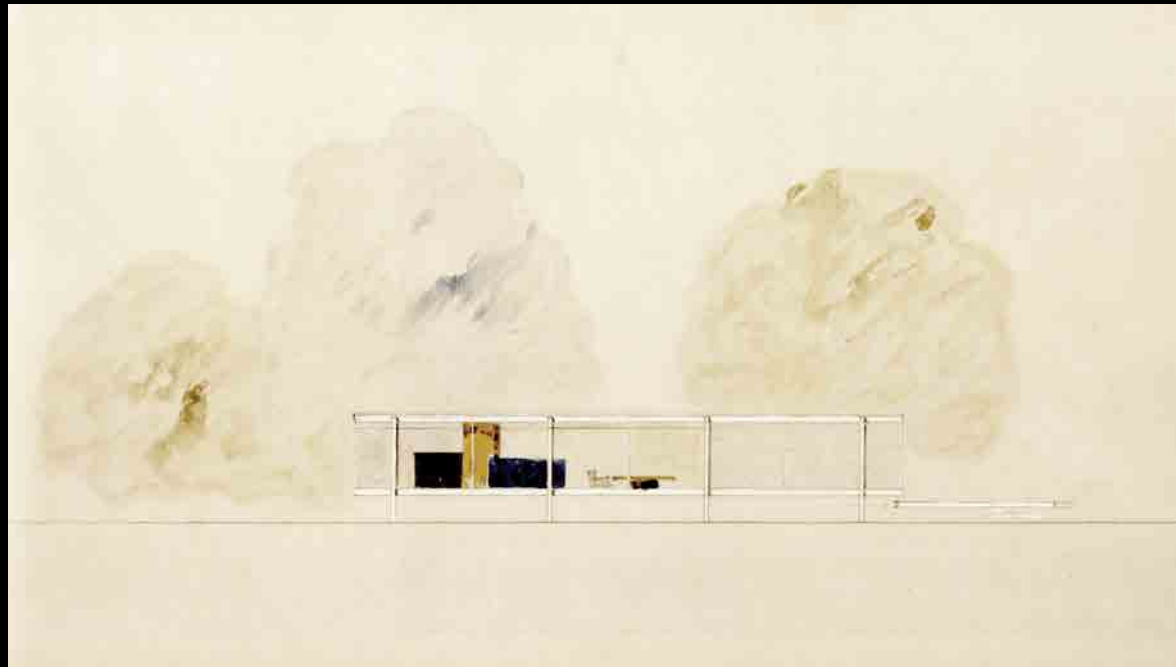
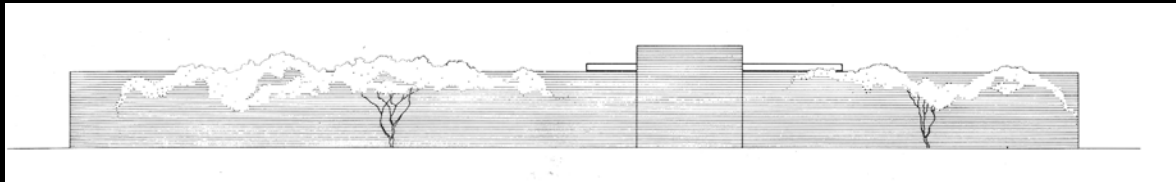
A partir dels trenta els fotomuntatges traspassen el tancament i mostren essencialment els interiors dels projectes (Resor House, Museu per una ciutat petita, Concert Hall, Convention Hall, Neue Nationalgalerie). Durant aquells anys Mies mostraria encara alguna de les seves plataformes a través del fotomuntatge, com la del campus del IIT o la del Convention Hall, però seria normalment la perspectiva dibuixada, sovint a mà, la que millor les reproduiria. La seqüència dels croquis de les diferents versions dels edificis principals del Campus del IIT, on es fa palès els dubtes sobre la relació entre els edificis (porxats o no) i el pla del terra del Campus, o el sublim croquis a mà, dibuixat pel propi arquitecte, que verifica l'aproximació i accés al Seagram des del lleu podi que el connecta amb Park Avenue, expressen per sí mateixos l'interès de Mies en la perspectiva.

L'ús estès de la perspectiva, amb una tècnica o una altra, també de les maquetes durant l'etapa americana, va anar en detriment de la presència d'alçats i seccions, que sovint quedaren relegats a verificar les proporcions dels pòrtics estructurals del projectes<sup>8</sup>.

plataforma d'esdevenir tanmateix espai de transició entre l'edifici i l'entorn urbà.

<sup>7</sup> A. Lepik. *Mies and Photomontage, 1910-1938*. A Mies in Berlin.

<sup>8</sup> L'alçat abstracte de les cases pati on l'obra vista i la vegetació s'erigeixen com a protagonistes absoluts d'un





Les seccions dels seus projectes, en canvi, han esdevingut fonamentals per l'anàlisi dels recorreguts ascendents d'accés sobre els podis que aquesta tesi ha desenvolupat.<sup>9</sup>

## RECINTE

La casa del tres patis i el pavelló de la casa Farnsworth representen els dos punts àlgids, no tan sols de la concepció de l'habitar miesià, sinó dels principis que regeixen la seva arquitectura. La naturalesa expansiva de la plataforma s'oposa a la introspecció pròpia de tot recinte.

Recinte i plataforma defineixen els límits del pati i del pavelló respectivament. Com afirma 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"<sup>10</sup>

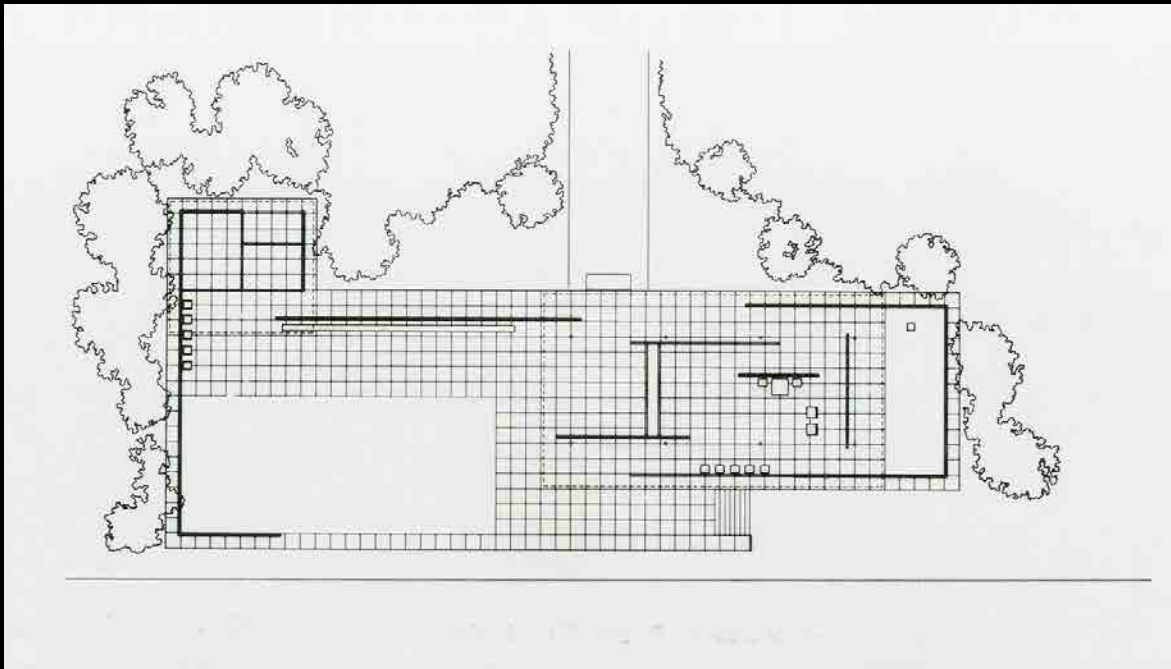
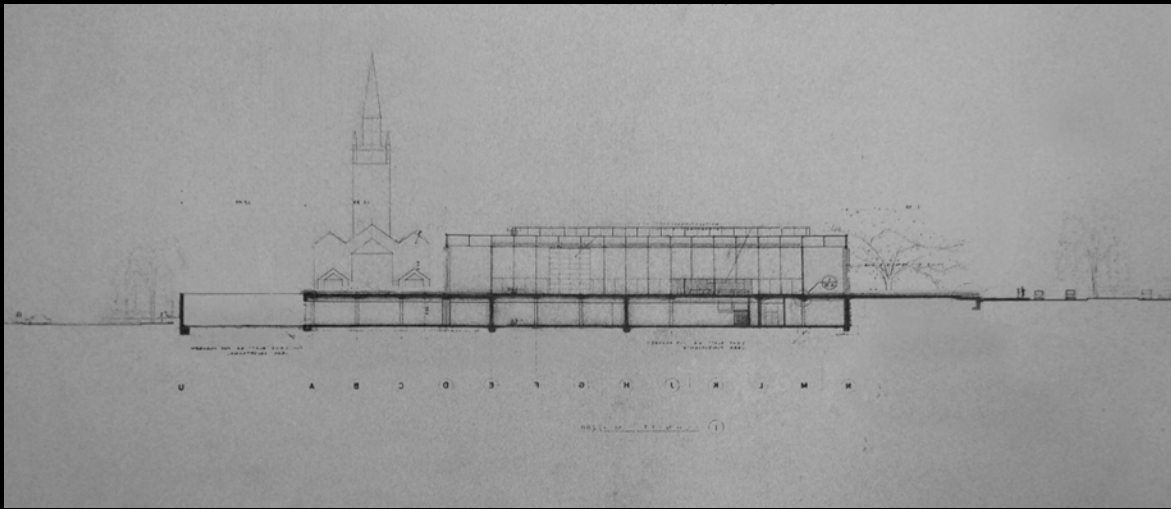
Mies introdueix per primera vegada el pati a la casa Kroller-Muller (1911) i poc temps més tard a les versions del projecte de la seva pròpia casa a Werder (1914). En ambdós casos l'arquitecte proposa una tipologia d'habitatge en U que recinta un pati sobre el que s'articulen els respectius habitatges. Aquells primers patis estan encara més atents al llenguatge que a la seva pròpia consistència interna. Com ja s'ha analitzat en les planes precedents la influència puntual de Behrens i constant de Schinkel, impregnava aquells primers projectes professionals de Mies.

El primer pati modern construït amb els principis formals de l'arquitectura moderna apareix,

entorn imaginari, en podrien ser l'excepció de l'omissió descrita al paràgraf.

9 Una secció tan fonamental com la transversal de la Galeria ha estat final dibuixada perquè no sembla que s'hagi publicat, ni tan sols els profusos documents de la Garland la recullen.

10 C. Martí Arís. *Pabellón y patio en la arquitectura moderna*.



una vegada més, al pavelló alemany de Barcelona. I també el primer recinte, tot i que fragmentat. Malgrat aquesta posició antagònica entre pati i pavelló, recinte i plataforma, Mies mostraria en aquest projecte la capacitat de coexistència d'ambdós conceptes, una hibridació que donaria peu al crític Richard Padovan a qualificar-lo com a “un pavelló dins d'un pati”.

La manca d'encàrrecs al llarg de la dècada dels trenta explica la profusió de projectes, professionals i acadèmics, de cases pati. El recinte, a falta de llocs concrets, delimita el lloc universal, abstracte, del projecte, que altera el vector horitzontal del pavelló, sobre el podi, pel vector vertical, zenital, que el pati invoca.

El recinte correspon clarament a l'etapa europea de Mies. Per contra, l'equipatge arquitectònic que Mies empen cap a Amèrica no inclou el recinte que, com si hagués estat un mer encofrat geomètric, deixarà pas a la plataforma. La totalitat de l'obra miesiana d'aquella etapa americana estarà suportada pel podi. El recinte no reapareixerà fins al projecte per a les oficines Bacardí, a Cuba i, posteriorment a la planta inferior de la Galeria Nacional. on com havia esdevingut al Pavelló alemany de Barcelona, recinte i plataforma, pati i pavelló es retrobarien.

Semblaria que invocant de nou la presència de pati i recinte el mestre alemany hagués volgut cloure un llarg recorregut de 40 anys, els que separaren el primer i el darrer gran podi de la seva obra. Però si a Barcelona, plataforma i recinte coexistiren en planta, a Berlin els dos elements substantius de la seva obra reclamaren de la secció. Abaix el recinte, dalt la plataforma.

## Procedència de les il·lustracions

**Imatge de portada.** Seagram. Croquis. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.162.

**fig.1.** Pavelló de Barcelona. Drexler, A., 1981. *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A, p.22.

**fig.2.** Seagram. Foto nocturna. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.403.

**fig.3.** *Neue Nationalgalerie*. Korab, B., Berlin, Octubre de 1968 [photograph].

**fig.4.** Casa Riehl. Planta. Id. p.154.

**fig.5.** Casa Riehl. Vista accés. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.155.

**fig.6.** Casa Riehl. Situació. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.34.

**fig.7.** Berhrens. Crematori. Windsor, A., 1981. *Peter Behrens, architect and designer*. London: The Architectural Press, p.67.

**fig.8.** Casa Riehl. Alçat lateral. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.157.

**fig.9.** Schinkel. Palau pel Tzar de Rússia. Schinkel [image online] Available at: <[http://www.smb.museum/smb/schinkel/images/70\\_big.jpg](http://www.smb.museum/smb/schinkel/images/70_big.jpg)> [Accessed 21 Febrer 2012], p.134.

**fig.10.** Schinkel. Palau sobre l'Acropolis. Steffens, M., 2003. *K. F. Schinkel, 1781-1841: Un arquitecto al servicio de la belleza*. Köln: Taschen, p.80.

**fig.11.** Monument a Bismark. Alçat lateral. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.159.

**fig.12.** Monument a Bismark. Prespectiva. Id. p.161.

**fig.13.** Monument a Bismark. Fotomuntatge. Id.

**fig.14** Schinkel. Pèrgoles del Kasino Schloss Glienicke. Steffens, M., 2003. *K. F. Schinkel, 1781-1841: Un arquitecto al servicio de la belleza*. Köln: Taschen, p.7.

**fig.15.** Schinkel. la loggia de la Casa d'estiu del Princep a Charlottenhof. Schönemann, H., & Görner, R.,1997. *Karl friedrich schinkel:Charlottenhof, postdam- sanssouci*. Stuttgart; London: Edition Axel Menges, p.60.

**fig.16.** Berhrens. Vil·la Krölller-Muller. Perspectiva. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.60.

**fig.17.** Mies. Vil·la Krölller-Muller. Perspectiva. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano

- Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.167.
- fig.18.** Berlague. Vil·la Krölller-Muller. Maqueta. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.65.
- fig.19.** Vil·la Krölller-Muller. Maqueta. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.168.
- fig.20.** Vil·la Krölller-Muller. Maqueta. Id. p.169.
- fig.21.** Vil·la Krölller-Muller. Maqueta de tela. Id.
- fig.22.** Vil·la Krölller-Muller. Croquis. Id. p.166.
- fig.23.** Casa Werder. Croquis. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.174.
- fig.24.** Casa Werder. Croquis. Id. p.175.
- fig.25.** Schinkel. Casa d'estiu del Princep a Charlottenhof. Schönemann, H., & Görner, R., 1997. *Karl friedrich schinkel: Charlottenhof, postdam- sanssouci*. Stuttgart; London: Edition Axel Menges, p.36.
- fig.26.** Casa Urbig. Vista accés. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.178.
- fig.27.** Van Doesburg. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.117.
- fig.28.** Lissitsky. Lissitsky. [image online] Available at: <[http://4.bp.blogspot.com/\\_TsRwJEZM84M/TKhiSwUCj1I/AAAAAAAAACE4/nLMJnTxO4Q4/s1600/liss+1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_TsRwJEZM84M/TKhiSwUCj1I/AAAAAAAAACE4/nLMJnTxO4Q4/s1600/liss+1.jpg)> [Accessed 21 Febrer 2012].
- fig.29.** Edifici d'oficines a la Friedrichstrasse. Prespectiva. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.182.
- fig.30.** Edifici d'oficines a la Friedrichstrasse. Planta. Id. p.83.
- fig.31.** Edifici d'oficines a la Friedrichstrasse. Alçat. Id.
- fig.32.** Gratacels de Vidre. Maqueta. Id. p.187.
- fig.33.** Gratacels de Vidre. Planta. Id. p.188.
- fig.34.** Gratacels de Vidre. Alçat. Id. p.189.
- fig.35.** Oficines de Formigó. Prespectiva. Id. p.193.
- fig.36.** Casa de Formigó. Maqueta. Id. p.191.
- fig.37.** Casa de Formigó. Maqueta. Id.
- fig.38.** Possible ubicació de les cases de Totxo i de Formigó. n.d.
- fig.39.** Casa de Formigó. Prespectiva. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani,

- V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.191.
- fig.40.** Casa de Totxo. Alçat. Id. p.195.
- fig.41.** Casa de Totxo. Planta. Id.
- fig.42.** Casa Wolf. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe: casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.77.
- fig.43.** Casa Wolf. n.d.
- fig.44.** Casa Lange. Id. p.84.
- fig.45.** Casa Esters. Id. p.108.
- fig.46.** Monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.128.
- fig.47.** Monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg Inauguració. Id, p.128.
- fig.48.** Pavelló de Barcelona. Croquis. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. 56.
- fig.49.** Tugendhat. Croquis. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.124.
- fig.50.** Alexanderplatz. Croquis. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.249.
- fig.51.** Pavelló de Barcelona. Emplaçament. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.44.
- fig.52.** Pavelló de Barcelona. Emplaçament. Id. p.36.
- fig.53.** Pavelló de Barcelona. Primers estudis. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.44.
- fig.54.** Pavelló de Barcelona. Planta definitiva Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.21.
- fig.55.** Pavelló de Barcelona. Escala. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.62.
- fig.56.** Pavelló de Barcelona. Escala. Id. p.72.
- fig.57.** Pavelló de Barcelona. Croquis podi. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.52.
- fig.58.** Pavelló de Barcelona.Fotografia 1929. Id. p.22.
- fig.59.** Pavelló de Barcelona.Fotografia 1929. Id. p.74.
- fig.60.** Pavelló de Barcelona.Fotografia 1929. Id. p.62.
- fig.61.** Sala de Vidre. Id. p.34.
- fig.62.** Sala de Vidre. Id.

- fig.63.** Pavelló de Barcelona. Croquis. Id. p.56.
- fig.64.** Foto post. Entrada Neumeyer pp288 Neumeyer, F.,2000. *Mies van der rohe: La palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968* (2ª ed.). Madrid: El Croquis Editorial, p.288.
- fig.65.** Tugendhat. Emplaçament. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.119.
- fig.66.** Tugendhat. Perspectiva. Id. p.124.
- fig.67.** Tugendhat. Secció Id. p.125.
- fig.68.** Tugendhat. Planta accés. Id, p.124.
- fig.69.** Tugendhat. Planta estar. Id.
- fig.70.** Tugendhat.Vista des de l'accés. Id. p.126.
- fig.71.** Tugendhat.Vista des del jardí. Tugendhat [image online] Available at: < [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Vila\\_Tugendhat.jpg/1280px-Vila\\_Tugendhat.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Vila_Tugendhat.jpg/1280px-Vila_Tugendhat.jpg)> [Accessed 21 Febrer 2012].
- fig.72.** Pavelló de Barcelona. Planta definitiva Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.21.
- fig.73.** Tugendhat. Planta accés. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.124.
- fig.74.** Tugendhat. Planta intermitja. Id.
- fig.75.** Alexanderplatz. Emplaçament. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.58.
- fig.76.** Alexanderplatz. Emplaçament. Vista. Id, p.60.
- fig.77.** Alexanderplatz.Proposta guanyadora. Id, p.59.
- fig.78.** Alexanderplatz. Proposta. Maqueta. Id.
- fig.79.** Alexanderplatz. Proposta. Fotomuntatge. Id, p.249.
- fig.80.** Mies amb els seus estudiants al IIT. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.98.
- fig.81.** Portada Die Form 1931. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.265.
- fig.82.** Casa per a una parella sense fills. Planta Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.148.
- fig.83.** Casa de la Muntanya. Alçat. Id. p.283.
- fig.84.** Casa de la Muntanya. Axonometria. Id. p.281.
- fig.85.** Casa de la Muntanya. Perspectiva. Id. p.283.



- fig.86.** Casa Lange. Alçats. Id. p.105.
- fig.87.** Casa Lange. Planta. Id. p.298.
- fig.88.** Casa Hubbel. Perspectiva. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.96.
- fig.89.** Casa Hubbe. Planta. Id. p.290.
- fig.90.** Zoser. Planta general. GOYON, Jean-Claude i França ; La Construction pharaonique:du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine: contexte et principes technologiques, Picard, Paris 2004. fig.287.
- fig.91.** Conjunt cases pati. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.330.
- fig.92.** Casa pati amb garatge. Id. p.332.
- fig.93.** Casa 3 patis. Secció Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.103.
- fig.94.** Casa 3 patis. Planta Id.
- fig.95.** Mies i Hilberseimer amb la maqueta del IIT. Lambert, P., 2001. *Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc*, p.667.
- fig.96.** IIT. El lloc. Id, p.226.
- fig.97.** Armour Institut al 1914. Looking southward on Federal St. at the Armour Institute of Technology main building. Later to become the Illinois Institute of Technology. [image online] Available at: <<http://www.iit.edu/alumni/updates/yearbook/1910s/index.html>> t[Accessed 21 Febrer 2012].
- fig.98.** IIT. Les decisions. Aules. Id, p.228.
- fig.99.** IIT. Les decisions. Retícula. Drexler, A., 1981. *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A, p.20.
- fig.100.** IIT. Primera proposta. Planta. Lambert, P., 2001. *Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc*, p.236.
- fig.101.** IIT. Primera proposta. Axonometria. Id. p.237.
- fig.102.** IIT. Primera proposta. Perspectiva frontal. Id. p.222.
- fig.103.** IIT. Primera proposta. Esbossos Id. p.252.
- fig.104.** IIT. Segona proposta. Axonometria. Id. p.265.
- fig.105.** IIT. Segona proposta. Vista. Id. p.270.
- fig.106.** IIT. Segona proposta. Vista. Id. p.271.
- fig.107.** IIT Minerals and Metals Research Building. Id. p.282.
- fig.108.** IIT Navy Building (Alumni Memorial hall). Id. p.313.



- fig.109.** Planta General Collage. Id. p.269.
- fig.110.** Fotomuntatge General Id. p.274.
- fig.111.** Planta dels 22 Edificis. Blaser, W.,2002. *Mies van der rohe, IIT campus: Illinois institute of technology, chicago*. Basel etc.: Birkhäuser, p.74.
- fig.112.** IIT. Fotografia. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.114.
- fig.113.** Farnsworth. Fotografia. Blaser, W.,2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser, p.40.
- fig.114.** Crownhall. Fotografia. Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser, p.74.
- fig.115.** IIT. Primera proposta. Planta. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.236.
- fig.116.** Planta General Collage. Id. p.269.
- fig.117.** IIT. Les decisions. Retícula. Anterior al Crownhall Drexler, A., 1981. *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Bruquera S.A, p.20.
- fig.118.** ITT. Id.
- fig.119.** IIT. Id.
- fig.120.** Crownhall. Emplaçament 1952. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.443.
- fig.121.** Perspectiva Escola d'arquitectura / Biblioteca 1950. Id. p.446.
- fig.122.** Crownhall. Alçats Maig 1952. Id. p.442.
- fig.123.** Crownhall. Planta i Secció 1952. Id. p.449.
- fig.124.** Crownhall. Maqueta 1952. Id. p.447.
- fig.125.** Crownhall. Visió Sud Est, des del tren. Blaser, W.,2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser, p.49.
- fig.126.** Crownhall. Visió Nord Oest. Id. p.41.
- fig.127.** Crownhall. Visió Frontal. Blaser, W.,2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser, pp.30-31.
- fig.128.** Schinkel. Bauakademie. Blaser, W.,2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser, p.11.

- fig.129.** Crownhall. Visió Replà. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.86.
- fig.130.** Planta dels 22 Edificis. Blaser, W.,2002. *Mies van der rohe, IIT campus: Illinois institute of technology, chicago*. Basel etc.: Birkhäuser, p.74
- fig.131.** Campus. Vista aèrea 1986. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.661.
- fig.132.** Fansworth. Fotoplà. Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili, p.170.
- fig.133.** Fansworth. Emplaçament. Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser, p.26.
- fig.134.** Fansworth. Visió alçat des del riu Fox. Id. p. Portada.
- fig.135.** Fansworth. Imatge del replà de la casa. imatge pròpia.
- fig.136.** Fansworth. Replanteig dels arbres. Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, p.160.
- fig.137.** Fansworth. Alçat Nord. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.4.
- fig.138.** Fansworth. Aquarela alçat 1945. Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser, p.339.
- fig.139.** Fansworth. Mies mirant la maqueta 1947. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.340.
- fig.140.** Fansworth. Planta general amb doble accés. Id. p.341.
- fig.141.** Fansworth. Planta definitiva 1951. Id. p.341.
- fig.142.** Fansworth. Imatge del replà. Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser, pp. 40-41.
- fig.143.** Fansworth. Visió aèria anegada, des de carretera d'accés. Vandenberg, M., 2003. *Farnsworth house: ludwig Mies van der rohe*. London: Phaidon, p.27.
- fig.144.** Fansworth. Visió durant una inundació. Id. p.
- fig.145.** Fansworth. Secció transversal. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.83.
- fig.146.** Fansworth. Imatge del replà. Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser, p.45.
- fig.147.** Fansworth. Secció longitudinal. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.83.
- fig.148.** Fansworth. Visió frontal de l'accés. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.6.

- fig.149.** Seagram. Croquis. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.162.
- fig.150.** Lake Shore Drive. Planta Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: lake shore drive apartments: High- rise building = wohnhochhaus*. Basel etc.: Birkhäuser, p.32.
- fig.151.** Seagram. Planta situació. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.405.
- fig.152.** Federal Center. Planta. Id. p.412.
- fig.153.** Toronto Dominion. Planta. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal: Canadian Centre for Architecture, p.190.
- fig.154.** Lake Shore Drive. Planta Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: lake shore drive apartments: High- rise building = wohnhochhaus*. Basel etc.: Birkhäuser. pp.44-45.
- fig.155.** Lake Shore Drive. Foto alçat. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.118.
- fig.156.** Lake Shore Drive. Foto aèrea des de l'avinguda. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.376.
- fig.157.** Lake Shore Drive. Dibuix de la marquesina. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.118.
- fig.158.** Lake Shore Drive. Foto de l'acés i la marquesina. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.403.
- fig.159.** Seagram. Foto nocturna. Id. p.381.
- fig.160. Mies i Johnson amnb la maqueta del Seagram.** Id. p.390.
- fig.161.** Seagram. Planta situació. Id. p.405.
- fig.162.** Lever House des del Seagram. Id. p.404.
- fig.163.** Racquet Tennis Club des del Seagram. Id. p.394.
- fig.164.** Seagram. Alçat lateral. Zimmerman, C.,2006. *Mies van der Rohe:1886-1969: The structure of space*. Köln: Taschen, p.75.
- fig.165.** Seagram. Entrada des del a 52th. Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografia crítica*. Madrid: Hermann Blume, p.294.
- fig.166.** Dibuix axonomètric de Adams Street vist des del sud. adams\_street\_looking\_south\_1898. [image online] Available at: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File: adams\\_Street\\_Looking\\_South\\_1898.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:adams_Street_Looking_South_1898.JPG)>[Accessed 21 Febrer 2012].
- fig.167.** Federal Center. Planta.Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.178.
- fig.168.** Federal Center. Esquema A imatge maqueta. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.410.

- fig.169.** Federal Center. Esquema B imatge maqueta. Id.
- fig.170.** Federal Center. Esquema C imatge maqueta. Id.
- fig.171.** Federal Center. Croquis. Id. p.408.
- fig.172.** Federal Center. Croquis planta. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.178.
- fig.173.** Federal Center. Croquis planta. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.415.
- fig.174.** Federal Center. Croquis planta. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.178.
- fig.175.** Federal Center. Planta. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.135.
- fig.176.** Federal Center. Vista aèrea. Blaser, W.,2004. *Mies van der Rohe federal center chicago:Zentralpostamt mit zwei hochhäusern = Mies van der Rohe federal center chicago: Central post office with two office blocks*. Basel etc.: Birkhäuser. p 67.
- fig.177.** Federal Center. Vista espai públic. Id. pp.18-19.
- fig.178.** Federal Center. Vista des de l'interior. Id. p.45.
- fig.179.** Bacardi, Schäfer, *Neue Nationalgalerie*. Alçats. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.474.
- fig.180.** Bacardi. Croquis. Id. p.190.
- fig.181.** Bacardi. Croquis. Id.
- fig.182.** Bacardi. Croquis. Id.
- fig.183.** Bacardi. Croquis. Id.
- fig.184.** Bacardi. Croquis. Id.
- fig.185.** Bacardi. Croquis. Primera versió, accés frontal. Id.
- fig.186.** Bacardi. Croquis. Segona versió, accés lateral. Id.
- fig.187.** Bacardi. Croquis. Tercera versió. Id.
- fig.188.** Bacardi. Croquis. Tercera versió. Id.
- fig.189.** Bacardi. Croquis. Quarta versió. Id.
- fig.190.** Bacardi. Croquis. Quarta versió. Id.
- fig.191.** Bacardi. Planta. Id.
- fig.192.** Bacardi. Planta. Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.487.
- fig.193.** Bacardi. Vista de la maqueta. Mies van der Rohe, L., Drexler, A., & Schulze, F., 1986. *The Mies van der Rohe archive*. v.18 New York, NY: Garland. fig.6008.21.
- fig.194.** Museu Schäfer. Alçats Id. fig.6008.13.

- fig.195.** Museu Schäfer. Alçat i secció. Id.
- fig.196.** Museu Schäfer. Planta. Id. fig.6088.34.
- fig.197.** Museu Schäfer. Planta. Id. fig.6088.35.
- fig.198.** Museu Schäfer. Emplaçament Mies van der Rohe, L., Drexler, A., & Schulze, F., 1986. *The Mies van der Rohe archive*. New York, NY: Garland fig.6088.23.
- fig.199.** Museu Schäfer. Emplaçament Id. fig.6008.28.
- fig.200.** Museu Schäfer. Croquis alçat. Id. fig.6008.42.
- fig.201.** Museu Schäfer. Planta emplaçament. Id.
- fig.202.** *Neue Nationalgalerie*. Evolució del lloc. Wachter, G., 1995. Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in berlin = Mies van der rohe's new national gallery in Berlin. Berlin: viceversa, p.36.
- fig.203.** Kemperplatz. Imatge d'època n.d.
- fig.204.** Speer, A. Masterplan de Berlin. Perspectiva. Speer, A., Krier, L., & Larsson, L. O., 1985. *Albert speer: architecture 1932-1942*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, pp. 44-45
- fig.205.** Kemperplatz en ruines, 1945. Kemperplatz 1945. [image online] Available at: <<http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/30013309-p1.jpg>>[Accessed 21 Febrer 2012].
- fig.206.** Kulturforum. Maqueta. Wachter, G., 1995. Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in berlin = Mies van der rohe's new national gallery in Berlin. Berlin: viceversa, p.45.
- fig.207.** Scharoun. Berlin Capital City. n.d.
- fig.208.** Crownhall. Vista interior. Blaser, W., 2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser, p.61
- fig.209.** Toronto-Dominion Banking Pavilion. Vista interior. Lambert, P., 2001. Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.579
- fig.210.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del interior. Id. p.504
- fig.211.** Museu per una ciutat petita. Croquis exterior. Id. p.426
- fig.212.** Museu per una ciutat petita. Croquis Interior Id. p.427
- fig.213.** Museu per una ciutat petita. Collage. Id. p.
- fig.214.** Concert Hall. Collage. Zimmerman, C., 2006. Mies van der Rohe: 1886-1969: The structure of space. Köln: Taschen, p.58.
- fig.215.** Convention Hall. Fotomuntatge. Lambert, P., 2001. Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.462.
- fig.216.** Convention Hall. Fotomuntatge Interior. Id. p.470-471

- fig.217.** Cullinan Hall. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). Mies van der rohe. Barcelona: Gustavo Gili, p.169.
- fig.218.** CULLINAN Hall. Interior. Lambert, P., 2001. Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.502.
- fig.219.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del interior. Id. p.503
- fig.220.** *Neue Nationalgalerie*. Estudi de l'alçat amb pilar central, 1962. Id. p.580.
- fig.221.** Casa 50x50. alçat, 1950. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.80
- fig.222.** Casa 50x50. planta, 1950. Id.
- fig.223.** *Neue Nationalgalerie*. Secció. Mies van der Rohe, L., Drexler, A., & Schulze, F., 1986. *The Mies van der Rohe archive*. v.18 New York, NY: Garland, fig.6204.11
- fig.224.** *Neue Nationalgalerie*. Planta. Mies van der Rohe, Id. fig.6204.57.
- fig.225.** Maqueta estructura Crown Hall. Id.
- fig.226.** *Neue Nationalgalerie*. Maqueta estructura vista del pati. Id.
- fig.227.** *Neue Nationalgalerie*. Maqueta estructura vista aèrea de l'obertura posterior Id.
- fig.228.** *Neue Nationalgalerie*. Croquis patis. Id. fig.6204.24.
- fig.229.** *Neue Nationalgalerie*. Croquis patis. Id. fig.6204.24.
- fig.230.** *Neue Nationalgalerie*. Imatge alçat frontal. Carter, P.,1999. Mies van der Rohe at work. London: Phaidon, p.99.
- fig.231.** *Neue Nationalgalerie*. Accés posterior. Imatge pròpia.
- fig.232.** *Neue Nationalgalerie*. Evolució del lloc, 1945. Wachter, G., 1995. Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in berlin = Mies van der rohe's new national gallery in Berlin. Berlin: viceversa, p.45.
- fig.233.** *Neue Nationalgalerie*. Evolució del lloc, 1970. Id.
- fig.234.** *Neue Nationalgalerie*. Planta. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.95.
- fig.235.** *Neue Nationalgalerie*. Corquis inicial alçat i planta, 1964. Lambert, P., 2001. Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p.494
- fig.236.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del exterior. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.94.
- fig.237.** Schinkel. Banyes romans. Neumeyer, F.,2000. *Mies van der rohe: La palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968* (2ª ed.). Madrid: El Croquis Editorial, p.353.
- fig.238.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del exterior. Id. p.352.
- fig.239.** *Neue Nationalgalerie*. Desplaçaments del carrer, 1962. Lambert, P., 2001. Mies in



America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc, p. 497.

**fig.240.** *Neue Nationalgalerie*. Vista frontal a l'esglèsia. Imatge d'època. [image online] Available at: < [http://www.tagesspiegel.de/images/295894\\_3\\_xio-fcmsimage-20090822223331-006000-4a90561b91fc4-heprodimagesfotos83120090823matthaei-jpg/1585892/2.jpg?format=format1](http://www.tagesspiegel.de/images/295894_3_xio-fcmsimage-20090822223331-006000-4a90561b91fc4-heprodimagesfotos83120090823matthaei-jpg/1585892/2.jpg?format=format1)>[Accessed 21 Febrer 2012].

**fig.241.** *Neue Nationalgalerie*. Vista frontal a l'esglèsia. Imatge pròpia.

**fig.242.** *Neue Nationalgalerie*. Escales laterals. Korab, B., Berlin, Octubre de 1968 [photograph]

**fig.243.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del pati n.d.

**fig.244.** *Neue Nationalgalerie*. Vista del pati n.d.

**fig.245.** *Neue Nationalgalerie*. Secció. Fotomuntatge a partir de Garland, fig.6204.11 i fig.6204.8.

**fig.246.** *Neue Nationalgalerie*. Pati. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.361.

**fig.247.** Monument a Bismark. Collage. Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, p.324.

**fig.248.** *Neue Nationalgalerie*. Planta. Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.189.

**fig.249.** *Neue Nationalgalerie*. Mies al cotxe mirant des dek cotxe l'aixecament de la coberta de la *Neue Nationalgalerie*. Schulze, F., & Museum of Modern Art, 1989. *Mies van Rohe:Critical essays*. New York, NY: The Museum of Modern Art, p.319.

**fig.250.** Battery Park City Apartaments Buildings (New York 1957-59). Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, p.180.

**fig.251.** Edifici Krupp (Essen, 1959-63). Maqueta. Id. p.181.

**fig.252.** Toronto Dominion (1963-69). Vista. Id. p.183.

**fig.253.** Westmount Square (Montreal, 1965-68). Vista. Id. p.190.

**fig.254.** IBM (Chicago, 1967-70). Vista. Id. p.190.

**fig.255.** Mansion Square (London, 1967). Imatge de la maqueta. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.190.

**fig.256.** Seagram. Lambert, P., 2001. *Mies in America. Montréal etc.: Canadian Centre for Architecture etc*, p.403.

**fig.257** *Neue Nationalgalerie*. Aixecament coberta. Schulze, F., & Museum of Modern Art, 1989. *Mies van Rohe:Critical essays*. New York, NY: The Museum of Modern Art, p.318.

**fig.258** *Neue Nationalgalerie*. Detall de bancs i paviments. Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, p.153.

## Bibliografia

Blaser, W.,1999. *Mies van der Rohe: Farnsworth house: weekend house = wochenendhaus / Wern*. Basel etc.: Birkhäuser.

Blaser, W.,2001. *Mies van der Rohe Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, The Department of Architecture = Architektur Fakultät*. Basel etc.: Birkhäuser.

Blaser, W.,2002. *Mies van der rohe, IIT campus: Illinois institute of technology, chicago*. Basel etc.: Birkhäuser.

Carter, P.,1999. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon.

Colomina, B., Puente, M. and Schink, H., 2009. *Mies van der Rohe:casas = houses*. Barcelona: Gustavo Gili.

Drexler, A., 1981. *Ludwig Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.

Gastón, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Lambert, P., 2001. *Mies in America*. Montréal: Canadian Centre for Architecture.

Mies van der Rohe, L., Drexler, A., & Schulze, F., 1986. *The Mies van der Rohe archive*. New York, NY: Garland.

Neumeyer, F.,2000. *Mies van der rohe: La palabra sin artificio: Reflexiones sobre la arquitectura 1922-1968* (2ª ed.). Madrid: El Croquis Editorial.

Riley, T., Bergdoll, B. and Magnano Lampugnani, V., 2001. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art.

Schönemann, H., & Görner, R.,1997. *Karl friedrich schinkel:Charlottenhof, postdam-sanssouci*. Stuttgart; London: Edition Axel Menges.



Schulze, F. and MoMA New York, 1986. *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume.

Spaeth, D. A., & Frampton, K. (1986). *Mies van der rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.

Steffens, M., 2003. *K. F. Schinkel, 1781-1841: Un arquitecto al servicio de la belleza*. Köln: Taschen.

Vandenberg, M., 2003. *Farnsworth house: ludwig Mies van der rohe*. London: Phaidon.

Wachter, G., 1995. *Mies van der Rohe: neue nationalgalerie in berlin = Mies van der rohe's new national gallery in Berlin*. Berlin: viceversa,

Zimmerman, C., 2006. *Mies van der Rohe: 1886-1969: The structure of space*. Köln: Taschen.

## THE PLATFORM AS A THRESHOLD IN THE WORK OF MIES AND UTZON

This thesis is divided into three separate volumes, which are consistent with the indifferent order in which they could be read.

Two of them are dedicated to two masters of modern architecture, Mies and Utzon, who respectively personify two major architectural currents which share with unequal intensity the first half of the twentieth century: rationalism and realism or organic architecture.

The third volume presents some important platforms of the architecture of Mesopotamia, Egypt and Greece, that shortlist of three architectural cultures which, according to Giedion, embodied the first spatial conception of architecture. This volume is presented here as an annex, as this thesis mainly analyzes various notions of platforms built during the twentieth century. But it was precisely from the reinterpretation of the platform, classical in essence, that those magnificent massive platforms of the antiquity rightly claimed their modern relevance.

Both Mies and Utzon not only delimited their respective projects between two substantially horizontal layers, that of the ground and that of the roof, but also the formal characteristics of each of these episodes defined the key attributes and interests of their architecture.

In both cases, however, it has been the plane of the roof which has raised more analysis and recognition:

- In the case of Mies, his roofs, straight and flat without exception, have been the result of the evolution of certain structural typologies, in concrete and later on in steel, which also fulfilled a conception of programme that prioritized flexibility ahead of functionality.

- In the case of Utzon, his deliberately wavy roofs, invariably of concrete, have been the most distinctive figurative feature of all his architecture, eclipsed under the impact of his most celebrated work, the Sydney Opera House.

However, for the understanding of the architecture, of both Mies and Utzon, it would be erroneous not to put the episodes of their respective roofs in relation to their ground planes, mostly understood as platforms.

It is necessary to believe therefore that the numerous essays that have focused on the top plane, that of the roof as the preferred objective of analysis or even as the only one, of their respective works, have done so knowing this dual relationship, assuming this reductionism as a strategy for a greater analytical depth.

This work poses a similar license, focused in this case, however, on the other horizontal plane, the one underneath, the ground level, significantly less explored and, in the opinion of the author, equally relevant. From this reduction of the focal field, where the platform becomes the epicentre of the projects of both architects, this thesis has been carried out to state that:

- Both in the case of Mies and in the one of Utzon, the use of the platform, far from being an isolated fact, became a **constant** in each of their respective careers.

- Except for a few exceptions, determined by singular requirements of the site or the programme, all of their respective platforms are **massive**, far from the light horizontal planes with which modern architecture was built.

- Both in one case as in the other, the platform is systematically used as a **mediation space**, to interact with the environment and determine the limits of the project and as **transition space** (where one passes), to build the visual approach system of the compound.

- Starting from a certain moment, corresponding to the mature stage of both architects, Platform and Access united an inseparable binomial, prevalent in the construction of ground floors of their respective architectures, which gave place to an episode, that of the elevated access, which characterized all of their work. The platform became the threshold of their architectures.