

POLEMICAS BERLINESAS. REPRESENTACIONES EN LA OBRA DE MIES VAN DER ROHE, AÑOS VEINTE

Antonio Millán Gómez

Berlín, laboratorio

de arquitectura moderna, no deja de sorprender. Aquí nos centramos en algunas polémicas berlinesas, en torno a la evolución del pensamiento arquitectónico de Mies van der Rohe durante los años veinte; trayectoria trufada de correspondencias con la evolución de arquitectos próximos a él que quedaron olvidados en la "Otra Tradición del Movimiento Moderno".

El Juro Prusier (1902): "El Entierro de Schinkel y la arquitectura". Arch. Design 12, 11/12. Edición a cargo de Stefan Bierhan. En: Schinkel. Arquitectura (1791-1841). Dirección Graf. de la Vicerrectoría Arquitectónica. 1989.
Comienzo con la afirmación de Adolf Behne: "La forma es la condición de posibilidad de un conjunto", pag. 72, en "1923. Das moderne Zierhaus", edición en castellano a cargo de J. Gascó y J. A. Gascó. "1923. La construcción moderna de la arquitectura". Edic. del Serbel. CAC. Barcelona 1989. Véase en paralelo con el primer I. Wittrock (1930): "Historia... 2002. La forma es posibilidad de la estructura".

Años Feroz. Lech, que tanta bondad nos ha dado

Mucho se ha hecho y mucho queda por hacer para recuperar aquel Berlín, cuyo centro, entre la Postdamer Platz y la Alexanderplatz, era uno de los ejemplos más extraordinarios del urbanismo moderno, también acopio de propuestas adelantadas a su tiempo, mediante diversos concursos donde lo propuesto excedía en mucho a lo construido. Desde que en 1909, 1910 se plantease un Gran Berlín que contrastase respecto al centro histórico ubicado entre la Postdamer Platz y la Lehnert Bahnhof, se fue avanzando la idea de un gran núcleo monumental acorde con las exigencias del siglo XX. Pero, al mismo tiempo, se solidificaba la idea de unos núcleos monumentales en torno a la Postdamer Platz y la Alexander Platz, aparecía un nuevo centro hacia el Oeste en Charlottenburg, planteándose un eje Norte Sur especialmente trabajado por Martin Wagner, y que con la ampliación del Reichstag en mente sería objeto de concurso en 1927 y 1929. La polémica en-

tre una articulación Norte-Sur o Este-Oeste (paralela a Unter den Linden) llega hasta hoy y ya apareció entre algunos proyectos esbozados por Häring en 1922-1923, al tiempo que se producía un ensamblaje orgánico entre los viales propuestos y la potenciación del tejido existente (como en la Kemperplatz), adelantándose en muchos años a ideas tipológicas controvertidas del Movimiento Moderno. Pues, ¿qué decir del paralelo entre las propuestas en los Jardines de Prinz Albrecht realizadas por Häring en 1924 y las que Alvar Aalto materializó en Baker House, el Dormitorio del MIT, con todo su despliegue de soluciones alternativas? Estamos convencidos de que un manto de sombra se ha cernido sobre aquellas iniciativas originales, y su trascendencia, y es nuestro deber ponerlas en valor.

Un término clave en la arquitectura de aquellos años veinte era el de "posibilidad", sagazmente desvelada por Adolf Behne, o como, respecto a

ideas y realizaciones anteriores, puntualizase Julius Posener: "al igual que Goethe, Schinkel mantuvo una mente abierta, y admitió muchas posibilidades" 1. Tantas, que se le puede considerar un precedente de Behrens y de Mies, pero también de Häring, cuya visión es contrapuesta a la de Mies. Después de todo ¿qué sería el ensanche berlines, el Friedrichstadt, sin la profunda modestia de Schinkel?

Por el contrario, debemos a H. R. Hitchcock el endiablado favor de presentarnos su trabajo como consecuencia natural de Durand 2, y de traducir, o traicionar, el Movimiento Moderno como Estilo Internacional. El concepto de lo arquitectónico en Schinkel no es algo inmediato, sino "un marco que mantiene la vida y la eleva; que sirve a la vida sin subordinarse a ella. Schinkel representaba la independencia de la arquitectura de la vida diaria y su intensificación de la vida en las figuras que animan sus

2/ H. R. Hoppo: *Architectura Novecenti et Twentieth Century*. Penguin Books, Harmondsworth, 1996.
 Poseren se dudaba si afirmar que "Schinkel fue un genio y lo mismo de Durand un urbanista".

3/ *Op. Cit.*, Pág. 26.

4/ *Op. Cit.*, Pág. 37. Al proyectar cómo seguir las obras del Neues Museum a uno de sus guardas, éste respondió con laidez: "puede ser de la sección de los ideales románticos y deberá caer después a las profundidades".

5/ A. Soria, op. *Cit.* Introducción, pág. 22.

dibujos. Personas como éstas nunca han existido. Se mueven en un mundo ideal. El mundo de Schinkel de lo arquitectónico" 3.

El sabio Poseren era consciente de que no existe nada en la tierra de lo que podamos apropiarnos sin obligarnos, y tan sólo en un resto que no se subordina a nuestro propio uso, podemos idealizar: *"esta pequeña área de autonomía... es el campo en que el arquitecto puede trabajar"*, dejando claro que no implicaba con ello que *"el arquitecto puede crear arte de esto: el arte visual. El arte visual siempre ha constituido la mayor tentación del arquitecto... es el objetivo que cample un edificio y los medios con que lo realiza lo que crea la expresión de la arquitectura. Pueden llamar a esto el arte en la arquitectura. Pero este arte es algo diferente del arte visual"* 4.

Los excesos formales del XIX se alteraron con el cambio de siglo. Lo artístico aún tenía gran carga ornamental, pero con el siglo XX la claridad, lo conciso, lo preciso y lo útil adquirieron predicamento. *"La sensibilidad empezó a negarse a aceptar la exigencia de considerar bello lo superfluo, y desarrolló una buena disposición hacia la lógica de lo funcional"* 5. En este contexto podemos entender que "menos es más", menos forma y más utilidad, superado el activismo próximo al anarquismo utópico, proyectado como búsqueda de la ciudad ideal, o como abolición del viejo orden para re-instaurar una moral nueva, para esforzarse en la modestia hacia un organicismo exigente, apartado por la pragmática que antepuso los resultados inmediatos a los óptimos, con la excusa de una racionalidad discutible. Estos tres grupos

o tendencias, identificables en las aportaciones de expresionistas, organicistas y racionalistas, en torno a figuras como Bruno Taut, Hugo Häring y Le Corbusier, y sus amigos o seguidores, revelan las pulsiones iniciales, implícitas en la arquitectura alemana anterior, que cabe revisar para entender el presente. De otro modo, caeríamos en lo que Zygmunt Bauman ha calificado de esperanza desesperada: la búsqueda de soluciones a problemas globales desde medios que son locales, de aquí su desesperanza.

Se ha querido ver en tales tendencias un resultado natural de las convicciones de sus maestros (Behrens y T. Fischer). Con Behrens trabajaron Gropius, Le Corbusier y Mies. Con T. Fischer lo hicieron Taut y Häring. Ambos maestros prepararon el cambio hacia el Movimiento Moderno transformando la tradición al reformular valores y compartir actitudes: así, la consideración del contexto inmediato en lugar del pasado Clásico, la reinventación del ornamento fundamentado ahora en algún tipo de simbolismo, el interés por la tectónica y la racionalidad estructural, y la reducción de los volúmenes a sólidos geométricos puros. Con un elemento adicional: el equilibrio en la relación entre arquitectura y naturaleza. Perdido éste, se pierde la contención del idealismo romántico; pero desaparece también el orden requerido por el espacio común: algo que se deja ver en el Berlín del pasado y el actual.

La búsqueda de formas elementales entre una arquitectura exuberante de estucos y ornamentos fue el contrapunto de la fuerza visionaria, que produjo imágenes como casas no pensadas para ser

construidas. Como en la sensibilidad cromática introducida por Goethe, los contrastes permitían percibir los matices definitorios de la realidad.

¿Cuál era el ambiente a principios del siglo XX? El 19 de diciembre de 1919 Walter Gropius recibía una carta de Bruno Taut, donde sugería ser "consientemente arquitectos imaginarios" para ampliar el ámbito expresivo de la arquitectura incluso trascendiendo su construcción. Cada actor en aquel escenario tenía una visión de la «arquitectura del futuro» que se reflejaba en sus seudónimos: Bruno Taut, eligió el de "Glas" (Cristal), propio de un combatiente del grupo de noviembre y del consejo obrero del arte, que aspiró desde la «Cadena de Cristal» a una arquitectura translúcida en armonía con el cosmos; Gropius, el de «Mass» (Medida), y no en vano hubo de poner mesura en posturas combatientes de grupos y tendencias en la Alemania de los años veinte, hoy observadas con desdén.

Pero, como Fritz Neumeier ha mostrado, tanto la recuperación del Berlín prebélico, como el modelo de lo moderno precisan revisión: Las disputas de la reciente reconstrucción se pasaron al extremo opuesto de los sueños expresionistas de Taut o Scheerbart, cayendo en la banalidad: *"Ciudad significa entrar en diálogo y ponerse de acuerdo en el espacio de lo común, con la vista puesta en la historia y en el presente. Para ello se requiere imaginación, pero también voluntad"*. También las tesis sobre los fundamentos de lo moderno demandan amplitud y relatividad considerando la responsabilidad de la crítica global de la arquitectura moderna: *"La historia como*

4 / Foto: Mitterer / 1980 "Más van der Robe - Das funktionale Werk Gustavon vor Reichstag". 1922-1926. Gustav Haring, versión en acuarela. La plácida en artefacto. Reflexiones sobre arquitectura 1972 / 1980. El Círculo Editorial, Madrid, 1995, pag. 20 y siguientes. Los años de Colin Rowe y Peter Black son recogidos y puestos en valor. El vínculo entre esta concepción de Neumayer y la pertenencia de una refrigeración, siguiendo a Gasterman y Rissler es comentado más adelante.

5 / Véase igualmente el "Reconstrucción 'Una controversia en Berlín' en ADP 56 'Berlín Montipal', pág. 108-111.

7 / Como Dr. Jörn Wilms y Günther Di. Como habían explorado el espacio, recordando los detalles fundacionales y la reconstrucción posterior como el humanismo de A. Adler y Eileen Gray, entre otros.

posibilidad y necesidad de enriquecimiento de significados está siendo rehabilitada en la actualidad. El modelo transmitido de lo moderno necesita ser revisado, las tesis mantenidas hasta ahora han de ampliarse y relativizarse. De ello se ha de responsabilizar a la crítica global de la arquitectura moderna, que la acusa de ser enemiga de la tradición, falta de consideración respecto al entorno, uniformidad y falta de escala, también como consecuencia de una historiografía dogmáticamente limitada" 4. E interesada, al ignorar las promesas que el Movimiento Moderno no mantuvo desde el inicio, ya que en el acto fundacional de los CIAM en la Sarraz, en junio de 1928, Le Corbusier escenificó una usurpación de autoridad, al apropiarse de las iniciativas, escribiendo las conclusiones antes del evento, y derivando su verdad desde los diagramas proyectados, produciendo más proyección mental que argumento. La disensión respecto a la Ortodoxia acabaría en el ostracismo o el desdén (Rietveld, Häring, y después Scharoun, Mendelsohn, y Taut hubieron de distanciarse); el resto lo harían los acontecimientos: el acceso de los nazis al poder, la huida en masa a Rusia de los más radicales miembros de la Bauhaus, y a USA de Gropius, Mies van der Rohe y Breuer; y Scharoun y Häring reducidos a la lucha por la supervivencia, por fuerza iban a acallar el impulso original.

Algunas claves para entender paradojas nos llevan a la placita entre la Friedrichstrasse berlínesa, la estación del mismo nombre y el Spree, objeto de concursos en aquellos años y tras el armisticio: un lugar significado junto al Berliner Ensemble, el Metropol The-



1a. H. Scharoun: Acuarela, detalle (1920).
1b. Ebborn, Akademie der Künste.
1c. Planta para la Friedrichstrasse (1922).

8 / "Viva la transparencia! Viva la claridad! Viva la claridad!" y "¡viva de fondo! En el grado, la transparencia, se dilata!" "¿cómo la construcción exterior?". Publicado en 7.

ater, a una manzana de la Humboldt-Universität-Berlin, a tres de la Isla de los Museos, y cercana al espacio que frente a la Puerta de Brandeburgo y el Parlamento motivó varias propuestas urbanas. En dirección opuesta, hacia Levante: el Berlín de casas apiñadas acabó en un tejido maltrecho, mezcla de cicatrices de guerra y creaciones "inspiradas", en bloques de la ciudad-collage en torno a la Alexanderplatz, supuesta transposición de la ciudad americana, aunque su apariencia sea la del urbanismo estalinista.

La plaza mencionada ofrece gran centralidad en la reciente recuperación urbana, y ya lo era en Diciembre de 1921, cuando se propuso el concurso para construir edificio de oficinas a presentar el 2 de enero de 1922. La propuesta premiada, un diseño convencional de A. Baecker, J. Brahm y R. Kasteleiner, no tuvo difusión y entre las propuestas galardonadas vinculadas al Movimiento Moderno, merece destacarse el segundo premio, de los hermanos Lucchardt. Pero se divulgó más la imagen del rascacielos de cristal de Ludwig Mies, pese a no considerarse en absoluto por no cumplir las bases. Sus relaciones con una serie de propuestas interesan por el vínculo entre representación gráfica y concepción arquitectónica. Esta se consideró preconizada por una acuarela previa de H. Scharoun (fig. 1a) de 1920, correspondiente al ideario "expresionista" con que Bruno Taut abre el primer número de *Frühlicht* (luz temprana) 8. Se olvidó entonces el proyecto presentado por Scharoun al concurso (figs. 1b y 1c), seleccionado por el Jurado, como se olvidó la diferencia de ideario respecto al Ludwig Mies, que aquellos años mos-





8 / Mies van der Roë: "Bauplan und Detailplan". Der Querschnitt 4, 1924, no. 1, pág. 27 y siguientes.



traba una tendencia idealista a pensar en polos opuestos: "lo importante es lo esencial. No puede avanzarse hacia delante con la mirada puesta atrás, ni ser portador del espíritu de una época viviendo anclado en el pasado. Las aspiraciones de nuestro tiempo se orientan hacia lo profano. Los esfuerzos de los místicos no pasarán de ser anécdotas. Por mucho que profundicemos en nuestros conceptos vitales no construiremos catedrales. No apreciaremos el vuelo de la imaginación, sino la razón y el realismo" 8. La brevedad en sus escritos era conocida, y excusada por su mayor facilidad para acabar un proyecto en el mismo tiempo. De aquí que el artículo sin título de 1922 sobre "Hochhäuser" (Rascacielos) en las págs. 122, 123 y 124 del número 4 de Frühlicht, adquiriera tines simbólicos: la revista dejó de publicarse.

La propuesta de Mies se pretendía escueta: el acceso se hacía por un vestíbulo de planta circular que distribuía el edificio en tres sectores, cada uno con su bloque de escaleras y dos ternas de ascensores, pero la ambición de claridad se subraya en planta y las columnas brillan por su ausencia. No obstante, la transparencia de los tres sectores no llega al núcleo central, que precisa tres estrías en fachada para iluminar el vestíbulo de conexión. Tampoco se hacían distinciones en las fachadas, con la excepción del escueto chaflán norte, aunque la orientación y la afluencia de tráfico desde la estación y la Friedrichstrasse originasen grandes diferencias. La imagen comunicada, por el contrario, ponía énfasis en la representación de su aspecto externo: cómo hubiese aparecido desde el cruce con Unter den Linden, o có-



2a, 2b, 2c. Ubicación del concurso y planta de la propuesta de Ludwig Mies, 1922.

10 / Vienen los dibujos para la Casa Köster-Müller en Oberlin, no construida, de más de dos metros.

11 / Arie Colquhoun: La arquitectura moderna. Una historia desajustada. Ed. G. Gili, Barcelona, 2005, pág. 170.

mo se hubiese percibido desde Weidendammer Brücke, mediante un montaje fotográfico en que se asimila a la ciudad existente. El efecto pretendido se comprende mejor al considerar el ámbito urbano: la luz de las oficinas difundida por la avenida hubiera transformado la luz singular de Berlín tanto como la percepción del edificio. También la técnica gráfica era intencionada: montajes/ collage de fotografías y dibujos al carboncillo sobre soporte de gran tamaño 10 eran habituales para las obras de ingeniería civil, donde se pretendía rodear al observador e introducirlo en la atmósfera del dibujo. En este sentido, Alan Colquhoun matiza que "según un error muy extendido, la destilación minimalista de la arquitectura por parte de Mies era fruto de un profundo compromiso con el oficio de construir. Efectivamente, Mies estaba obsesionado con determinados aspectos artesanales de la arquitectura; pero, más que la construcción, lo que le interesaban eran las técnicas de idealización y mediación de la representación gráfica. Como queda claro en sus escritos, Mies comprendía que las relaciones tradicionales entre el artesano y su producto habían sido destruidas por la máquina. Sus criterios eran ideales y visuales, no constructivos, ni siquiera "constructivo-visuales" 11.

Inician aquí aspectos de las artes donde su capacidad de reproducción técnica ya se había asumido. Tanto Scharoun como Hugo Häring y Mies eran próximos en la época del concurso, y los dos últimos compartían despacho. La semejanza de sus propuestas aconseja compararlas, y analizar la evolución de los dos proyec-



3a



3b



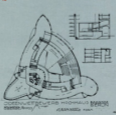
3c



4a



4b



4c



5a



5b



5c



- 3a. Propuesta de Mies desde Unter den Linden.
 3b, 3c. Croquis y vista desde el Puente Weidendammer.
 4a, 4b. Häring. Concurso para la Friedrichstrasse. Propuesta inicial.
 4 c. Planta baja de la propuesta segunda.
 5a 5b 5c. Hugo Häring. Concurso Friedrichstrasse. Apuntes desde Unter den Linden y Weidendammer, y Altsitz.

tos conocidos de Häring. En el primero el esquema es claro, un compromiso con los ejes de la plaza triangular incidentes en su baricentro, dos de los cuales se funden en una curva orientada al Spree, dejando un ámbito de acceso diáfano, como lo serán las circulaciones, que confluyen en un núcleo de servicios con dos focos. La imagen resultante, con una parte más alta que operaba como hito o referencia urbana era habitual en obras de coetáneos (como E. Mendelsohn o los hermanos Luckhardt).

En la segunda y definitiva versión la idea original gana consistencia: la curva inicial es más forzada, ampliando los accesos y concentrando el núcleo de ascensores, próximos hacia la periferia, para liberar en las plantas inferiores un espacio en forma de anfiteatro donde se ubica una sala de cine y, bajo él, un centro comercial, cafetería y restauran, res-

petando las bases del concurso, incluso incorporando salidas de emergencia. En los últimos siete pisos las oficinas ganan vistas en ambos sentidos del río, estableciendo varios cuerpos en el edificio, que ofrece un precedente para la reciente reconstrucción, como el tridente de Postdammer Platz. Sorprende también la escasa espectacularidad del ambiente urbano en la representación de la fachada, ya que Häring, dibujante minucioso, describía sus ideas con sutileza. La división en bandas, y la diferencia entre la apariencia del edificio desde norte o sur, así como el carácter masivo de la fachada, apuntan la voluntad de que la propuesta opere como un organismo, lleno de matices. La estructura de arcadas en la base no pasaría desapercibida a observadores atentos, como Eric Mendelsohn, que la incluye en el proyecto ganador del concurso para la Kemperplatz, un año más tarde.

12. Hans Gruber. Mies van der Rohe. Ed. H. Baur, Madrid 1988, pág. 120. Mies que la profunda influencia de los croquis en forma de análisis de Hans Sijp, el croquis seguido por Mies van der Rohe al IDEAM deja ver una estructura incipiente, más arquitectónica que mera imagen plástica.

Desde el puente Weidendammer (fig. 5b) se hubiera percibido su acabado en formas onduladas, muy distinto de la imagen de quilla dirigida hacia Unter den Linden (fig. 5a), que hoy remite a otro proyecto de rascacielos de cristal, realizado por Mies en 1922 y publicado en el número 3 de la revista en junio de 1924. En palabras de Franz Schulze: "no hay nada en el repertorio de este último que esté más próximo al biomorfismo que la planta del Rascacielos de Cristal" 12. Puede entenderse hasta qué punto compartían Häring y Mies un ideario común, del que éste fue alejándose. Un primer distanciamiento puede percibirse en la revista G, publicada sin regularidad entre 1923 y 1926. La inicial refiere al título completo (Material zur elementaren Gestaltung" ...Elementos para la configuración elemental), reflejo del acuerdo indispensable



5a, 5b, 5c. Portada de G, n.º 1, Junio 1924. Fotografía de la maqueta y Planta.

12 / Historia de la tradición (Gros, Richter, Mies, Breuer y los habilitados). I. Lechner. Trazo en Zúrich, Mies, Rosenbaum, Bruno Moschetti, Hans Auer y Kurt Schwitters, colaborador-Peter Moschetti, Kazuo Nozaki, Hans Hollein, Nain-Gert, Antoni Gaudí, Eero Saarinen, Gio Ponti, José María Sert, Tamas Fenyvesi y Mies van

13 / Plus Richter añade en "Tempo et ritmo" a una triple memoria basada en el triple presente de Agustín de Hipona, vinculando la triple dimensión figurativa en arquitectura (propagación, configuración y configuración), esta última identificable con lo que H. S. Guberman llama aplicación en su fenomenología filosófica —véase cap. "Vida y Mente". Como la belleza para Mies era el

resplandor de la verdad, siguiendo una idea agostiniana, cabe preguntarse sobre su sentido y en qué momento. Gros Riccardi "Bajo el nombre de la 'reflexión'". Los actos de habitar y construir hacen el mismo juego, en que se pueda decir cuál de ellos precede al otro. Bajo el nombre de "CONSTRUIR", el acto de construir ha tomado sentido en forma de proceso arquitectónico, si que se ha podido registrar el ser preciso a determinar las condiciones de los habitantes o a proyectar esas necesidades "por encima de sus cabezas". Ha llegado el momento de salir del edificio como respuesta, en otro sentido al acto de construir... Hay que aprender a considerar el acto de habitar como un hecho no solo de necesidades, sino también de expectativas".

Entrevista de José María Sert "Arquitectura"

14 / "Arquitectura y fenomenología. Barcelona. Enero de 2003.

15 / 3, no 2. Septiembre 1923.

16 / El Museo Dadaísta conserva en su biblioteca los singularidades de este evento.

17 / De modo similar a la guitarra convertida en ambiente del cubismo, la tona G del de los semáforos (los Dadaístas), el respectivo cuadrado Negro de superlatos o constructivistas rasos: emblemas con función de logotipo.

entre las tendencias participantes. Allí Mies defiende la nueva construcción y propaga sus inquietudes entre múltiples contactos: es autor, editor, incluso soporte financiero. Allí aparecen los proyectos para la casa de hormigón (G, nº 2, Sept. 1923), el edificio de oficinas en hormigón, o el que nos ocupa, en su portada (G nº 1, Julio 1923).

Los colaboradores más vinculados 13 a la redacción unen sensibilidades. Y muestran otros intercambios, rara vez documentados al explicar los fundamentos del Movimiento Moderno, que merecen consideración. El consejo editor expresaba tendencias claras: Dadá, Neoplasticismo y Constructivismo, personificados en Hans Richter, Theo van Doesburg y El Lissitzky, unidas para superar las aspiraciones de los expresionistas, a pesar de que se afirmase rotundamente: RECHAZAMOS TODA ESPECULACION ESTETICA, TODA DOCTRINA Y TODO FORMALISMO.

G y el "Novembergruppe" permitieron a Mies relacionarse con los líderes de lo moderno en Europa, y propagar sus obras, más desde los objetos (proyectos o maquetas) que desde la letra impresa, pese al tono incisivo de los escasos textos, que son verdaderos manifiestos: "La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva".... "Ni al pasado, ni al futuro, sólo al presente puede dársele forma. Sólo esta arquitectura puede crear. Crear la forma con los medios de nuestro tiempo, a partir de la esencia de la tarea. Este es nuestro trabajo" 14.

Con lenguaje directo —compartido con Hans Richter— explicaría qué entendía por CONSTRUIR: "No conocemos ningún problema formal, solo pro-

blemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe. La verdadera plenitud de la forma esta condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones. Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva ser, es decir, CONSTRUIR" 15.

Apenas han transcurrido cuatro años desde la carta de Taut a Gropius y dos desde el concurso de la Friedrichstrasse. El texto parece una carga de profundidad, mejor percibida al estudiar la planta del segundo rascacielos de cristal, realizado para algunos con influencias de la escultura de Arp, aunque un escueto croquis donado al MOMA permitía vislumbrar el influjo de Häring, y un esbozo de estructura. Las fotografías de la maqueta que se publicaron ponen de manifiesto el contraste entre un tejido urbano de casas con cubiertas a dos aguas, casi medievales, y el juego de transparencias de la estructura. Es la propia arquitectura como objeto ensimismado la que distorsiona ahora nuestra percepción con sus destellos, y no el contraste entre fotografía y dibujo en un collage.

La referencia recíproca entre G y De Stijl, y la relación estrecha Mies, Van Doesburg y Oud dejan ver la afinidad entre ambos grupos. En tal sentido, es indicativa la invitación cursada a Mies en verano de 1923 para que visitase la exposición del grupo De Stijl en octubre

del mismo año en París, como único arquitecto no holandés, pero lo es más si consideramos aquellas maquetas, axonometrías y contra-construcciones exhibidas en la Galería Leo Rosenberg 16, cuyo sentido de la transparencia y la superposición de espacios abrirían un campo fértil para la arquitectura posterior de Mies. Aún más diciente ante la beligerancia del líder neoplasticista contra los expresionistas de la Bauhaus, que motivaría la incorporación de László Moholy-Nagy, y la prudente distancia de Gropius respecto a Van Doesburg. El saludo de Mies a éste: "Le saludo a usted y a todos los amigos del cuadrado", se deja ver junto a la G del título: El cuadrado, situado en la cabecera de G, junto a la gran letra, es signo de una visión compartida del arte 17.

Las contra-construcciones de Van Doesburg muestran transparencias y usos elementales de las superficies, especialmente las realizadas rápidamente en lápiz y tinta, cuya conexión con la arquitectura posterior de Mies es inmediata; la comparación con las realizadas en gouache, abrieron las puertas a estructuras escueltas, donde la simplificación incide en un volumen sencillo, y un número limitado de colores (es decir, de materiales, siguiendo los consejos de Lilly Reich) aunque su fuerza no se perciba todavía en estas ideaciones volátiles.

Mies rehuye la mera apariencia (Schrein), por la incompatibilidad con su creencia en los valores fundacionales, pues para él las formas del arte deberían revelar una esencia interna, punto éste en el que no dista mucho de los organicistas (Haring, Schmarun). Se entiende entonces que tomase como emblema la frase de S. Agustín: "La be-



18. Foto: Neumann, Open art, Pág. 265-278

19. "Tal es praxis en la Bauhaus de 1919-1927 incluso respecto sus ideas previas". Arquitectura biológica, sus pautas formales el espacio, en contraste con la modernidad hasta ahora, crítica, casi cargo esencial era la rigidez vertical. Véase Wolf Herwiggenboth: "Utopías de la Bauhaus", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1980, págs. 265-277.

bleza es el resplandor de la verdad", y que, actualizada por la "voluntad de época", se ratificase en esta idea su creencia de que lo espiritual solo podría activarse en el mundo como hecho histórico, como tecnología 18.

El espacio como membrana

En medio de las disputas entre expresionistas y funcionalistas un texto de Siegfried Ebeling, con el título de "Kosmologie Raumzellen", recibía el mayor espacio en la revista *Junge Menschen* de noviembre de 1924, sin que Albers o Gropius reaccionasen sobre su trascendencia. En él aparecían formulaciones extremas en la línea del utopismo radical de Itten y Grunow: "todas las seres y cosas que estén fuera del hombre son complementos suyos; por otro lado, el hombre desplaza sus sensaciones y vivencias hacia fuera y contempla y crea así el mundo". Con tales "células espaciales cosmológicas" se postulaba una arquitectura que conectase al hombre con el cosmos, síntesis entre industria, biología y psicología, superando el modelo de viviendas aisladas del exterior. Reclamaba que "las paredes de cristal deben entrar en el espacio la luz solar desdoblada, biológicamente activa". No es un texto expresionista de la década anterior, sino de un pragmático entre constructivistas, que poco más tarde daría a publicar un libro más meditado: "El espacio como membrana".

Ebeling, de vuelta a la Bauhaus en 1925/26 como estudiante, cuidó los detalles de tal publicación (por la editorial Dünhaupt de Dessau, y una fecha en el prólogo -4 de diciembre de 1926- que es la de inauguración de la



Bauhaus de Dessau), incluso el diseño de la cubierta mostraba ecos de la revista *G* de mayo de 1924. El dibujo transmite una imagen clara: rayos cósmicos, olas y las edades cambiantes del hombre en un intersticio flanqueado por bloques cerrados en sendos lados. Se propone una arquitectura como membrana transparente, abierta a la naturaleza, acogiendo todos los elementos, para un hombre libre. El libro pasó casi desapercibido, excepto para espíritus inquietos: Bruno Taut 19 lo llamó arquitectura biológica, y a Mies le era sugerente para ordenar ideas y propuestas de años anteriores, pues se confirmaban sus ideas de una arquitectura nacida del respeto por las cualidades materiales, libre de toda especulación estética y realzando la primacía de la construcción.

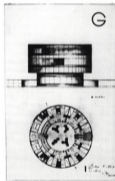
Se adelantaban así ideas de la arquitectura de los años 50, como la arqui-

7a. *Contracostrucciones*, 1932. Lápis y tinta, 55x 38 cm. MOE, Amsterdam.
7b. 1934, tinta y gouache, 57,5x57 cm. Museo Stedelijk, Amsterdam A6674.

ectura como envoltura climática, la consideración de «máquinas de energía solar» (colectores solares), y en general la inclusión consciente y responsable de ecología, clima y biología.

La atención se fijaba en el estado arquitectónico, no en el objeto arquitectónico, presentando una vivienda "primitiva" como "cuerpo multicelular de huecos", relacionado con el suelo por su cara inferior, rigidamente o mediante una estructura intermedia que transmitiese cargas al suelo, pero diferenciada del resto de superficies que lindaban con medios tenues, que recibían una radiación "periódica y cambiante de luz de diferente calidad". El sentido y excelencia de la arquitectura procedía menos de tales componentes, que de la armonización de todos ellos en un estado de equilibrio. Para Mies, interesado en una arquitectura veraz y esencial, de estructura y piel, se corroboraba su postura con la propuesta de "igualar el espacio tridimensional, definido físicamente, con una membrana tridimensional, definida biológicamente, entre nuestro cuerpo, como sustancia líbil, y las fuerzas precisas de las esferas, latentes, pero, a pesar de ello, concebidas bio-estructuralmente"(!). Neumeyer no duda en recordarnos que Mies, habituado a las duras argumentaciones del orgánico Häring, destacó esta frase con una nota al margen.

Pero, en realidad ¿qué proceso se estaba produciendo? Se resolvía un dilema: ¿cómo se resolvía un dilema: "aquí arquitectura, allí



8a. Cubierta del libro de E. Ebeling: *El espacio como membrana*. Ed. Dornheupt, 1926.

8b. Ebeling: *La casa totalmente metálica sobre el cilindro*. 1930/31.

técnica, más allá arte", por la neutralización que la técnica propiciaba (un "mundo de espacio interior sin intereses de otro tipo"), reivindicando el espíritu del tiempo y la evolución del progreso, haciendo tabula rasa de los estilos históricos y con una idea consecuente, el espacio se transmataba como espacio, gracias a la tecnificación, pero era ahora un espacio sin atribu-

28. Nueva ed. pag. 101, pag. 275 retoma una anotación al margen realizada por Mies: "Auténtico sólo era de las relaciones elementales" de que los "modernos aquí y allí hacen universal, convirtiendo la dimensión obligatoria para el arquitecto de resguardar de nuevo, de manera dinámica, el organismo de la vivienda y su estilo de vida y comprender sus relaciones constructivas". Sin dimensión pensada ya por Walter Benjamin que resulta pertinente aquí: "Estados. Ideológicos. Construyen convenientemente el lugar de estancia de las personas en espacio de para de todas las formas y ondas inimaginables de luz y aire. Lo venidos está bajo el signo de la transparencia" ("Die Architektur des Fortschritt", 1925 en *Gesammelte Schriften*, II, Frankfurt 1980, pag. 198 y siguientes).

tos, neutral, que permitía prescindir de los signos tradicionales, eliminar sugerencias ajenas y recuperar un hombre libre. Ebeling proponía un contenedor sin condiciones fisiológicas previas, sacado de la naturaleza, donde algunas plantas protegen el contenido merced a su corteza; se superaba el dilema de la configuración negativa -una arquitectura (Bauekunst) sin arte (Kunst)-, que ahora era estado de transición o "escalón previo del espacio activador". Según el sentido de la categoría kantiana de la "condición de la posibilidad" el espacio vacío de significado, era organizado y delimitado con principios propios 28.

Ebeling aún intentaría condensar algunos elementos de su arquitectura en un proyecto de 1930/31, "la casa totalmente metálica sobre el cilindro", haciendo corresponder la construcción circular con el impulso del hombre moderno, a la vez que "puede jugar la luz diurna en torno al cilindro". Calculó el aprovechamiento más rentable del material, pero en última instancia le importaba hallar "el mejor modo de vida para el hombre, nacido para la libertad y la dignidad y no para la estrechez de la relatividad y estar apretado entre cosas... Nuestros edificios sobrevivirán a nuestras necesidades económicas". Le importaba una postura ética más que las nuevas formas arquitectónicas, que coincidirían más con algunas experiencias de los años cincuenta que con la obra de Mies van der Rohe. Es ilustrativo compararla, por su gran semejanza, con el proyecto de Ralph Erskine para la familia Engström en Liso, donde las condiciones climáticas extremas llevaron a estudiar con atención el clima ártico a la vez que se

29. *Eric Poon, Robert Curjel: Transparencia real y transparencia*. Ed. C. Rowe. The Mathematics of the visual field and other essays. Versión en castellano C. Rowe. "Materialismo y arquitectura moderna y otros ensayos". Ed. S. Gili, Barcelona, 1978.

buscaba una arquitectura próxima a la figura vernácula escandinava. En el mismo sentido, puede compararse con las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller, y puede aproximarse la crítica de Ebeling a la rápida construcción de viviendas industrializadas, excesivamente pesadas para "tiempos de transformación y desplazamiento masivos", idea que vería su reflejo en la Plug-In-City de Archigram.

Representaciones cambiantes: Transparencia, Opacidad, Membrana.

La distinción entre transparencia como cualidad inherente a la sustancia, o a la organización, entre transparencia literal o real y transparencia fenoménica o aparente 29, fue vinculada a actitudes derivadas de la estética de la máquina y de la pintura cubista, y, en el segundo caso, a asuntos de organización desarrollados desde los años veinte. Nociones que coexisten en la literatura de la arquitectura moderna con sinónimos como transparencia, simultaneidad, interpenetración, superposición, espacio-tiempo..., ambivalencia.

La transparencia como condición material (ser permeable a la luz y al aire), o como resultado de un imperativo intelectual (petición en favor de lo detectable fácilmente, perfectamente evidente), incluso como atributo de la personalidad (ausencia de falsedad, pretensión o disimulo), y, por tanto, el adjetivo transparente (con significado puramente físico, como un honor crítico, dignificado por connotaciones morales agradables) se vinculan en arquitectura a otros niveles de comprensión, ya que, si dos figuras se su-



22 / Oscar Koro. El lenguaje de la Visión. Ed. Infinito, B Aires, 1989, pág. 17.



23 / Coco Ross, Robin Sutton. "Transparencia: Ideal y fenomenología". En C. Ross et al. pág. 184.

24 / "Los imperios de la creatividad arquitectónica". Conferencia celebrada en la primavera de 1933 en varios lugares, con amplia resonancia en la opinión pública.

25, 26. Alzado y planta de la casa Engelström en Liss, obra de Ralph Erskine, 1955.



peronen, cada una parece reclamar la parte común, en contradicción con las dimensiones espaciales. Este hecho resulta en una nueva cualidad: las figuras son transparentes, pero con un factor añadido, la transparencia "implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas situaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas" 22. Aquí la transparencia deja de ser sustancial para tornarse ambigua, deja de ser un accidente físico y requiere interpretación.

En este sentido, Moholy-Nagy presentó, en su obra plástica y en sus escritos, una transparencia literal provista de cualidades metafóricas, vinculadas a potenciales narrativas y modos de representación que exceden la sensibilidad limitada a tres dimensiones; siempre estuvo interesado por la expresión del vidrio, el metal, las substancias reflectantes, la luz, y recibió estímulo de De Seijl y los constructivistas, igual que Mies van der Rohe.

Algunas superposiciones de forma conducen a nuevas interpretaciones: "Hay una continua dialéctica entre hecho e implicación. La realidad del es-

pacio profundo se opone constantemente a la inferencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, se nos obliga a efectuar siempre nuevas lecturas" 23... Estas estratificaciones, recursos gracias a los cuales queda construido el espacio y se torna sustancial y articulado, son la esencia de aquella transparencia fenoménica, característica de la principal tradición post-cubista.

Es frecuente aludir a las representaciones arquitectónicas como materializaciones sobre un soporte, papel y sólo papel, o a estetizaciones de lo banal, que perduran tan poco como las modas. Según Mies: "La arquitectura sólo puede manifestarse a partir de un núcleo intelectual y sólo puede entenderse como un acontecimiento vital" 24, pero el núcleo de esta actitud ya había sido expuesto por I. Kant en su Crítica de la razón pura, en 1781: "El espacio no es un concepto empírico. Según esto, la representación del espacio no puede extraerse por experiencia de las relaciones de la apariencia exterior, sino que esta apariencia exterior sólo es posible a través de una representación pensada".

El progreso del pensamiento arquitectónico de Mies en la segunda mitad de los años veinte procede mediante hitos consecutivos: abandono de la construcción masiva de vivienda, re-

nuncia a los medios de cálculo, insistencia en la excelencia del operario y, por fin, regreso decisivo, desde la construcción, al espacio como centro de interés. La libertad pretendida en el hombre usuario de la arquitectura pasaba del ¿libre de qué? al ¿libre para qué? Mies había ido quemando etapas, desde una arquitectura entregada a la técnica incondicionalmente (en su artículo "Construcción industrializada", de 1924), hasta la posición opuesta en 1928: "En la técnica vemos la posibilidad de liberarnos". Y merced a las potencialidades de las estructuras de acero y hormigón armado se conseguía mayor libertad para configurar espacios, mayor libertad para una creatividad nueva.

Si estas afirmaciones escasas permiten seguir el rastro de ideas, su correspondencia con la obra producida adquiere otra dimensión, en la que se puede corroborar lo que en las palabras sólo se atisba. No en vano decía Rubió i Tudurí que "con el pabellón de Barcelona la arquitectura deja de ser materia. Se convierte en ejercicio y símbolo". Pero, ¿cuál es el pabellón auténtico?, ¿aquel perdido, y ganado para la ensañación, que perdura en las fotografías con la luz de Lubitsch?, ¿o la reconstrucción material, casi idéntica a la preexistente? ... Dejémoslo, éste es ya otro asunto.

1 / Julius Posener (1983): "The Ecclesiastical of Schinkel and the architectural". Arch. Design 53, 11/12. Edition by Simón Marchán Fie: Schinkel. Arquitecturas (1781- 1841). Dirección Gral. De la Vivienda y Arquitectura. 1989.

We should compare with the Adolf Behne's statement: "Form is the condition of possibility of a whole", p. 72. en "1923. Der moderne Zwickbau" (Spanish Edition J. Giner and J. A. Sanz. "1923. La construcción moderna de la arquitectura". Edic. del Serbal. COAC, Barcelona 1994. See the parallel with the first L. Wittgenstein (1918): "Tractatus...". 2.033. "Form is the possibility of a structure". 2 / H. R. Hitchcock: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Penguin Books, Harmondsworth. 1956.

Posener has no doubts to state that: "Schinkel was a genius and Durand's mind was a bargain".

3 / Posener: Op. Cit. 77. When asked how to proceed to follow the works exhibited at the Neues Museum, one of its keepers answered wittily: "you may go upstairs to the section of Romantic artists, and let yourself fall into shallow depths afterwards".

4 / Posener: Op. Cit. 77. When asked how to proceed to follow the works exhibited at the Neues Museum, one of its keepers answered wittily: "you may go upstairs to the section of Romantic artists, and let yourself fall into shallow depths afterwards".

The modern lettering methods

The solid tradition of lithography in Europe did not avoid to look for other methods of lettering, and two new methods were tried: the one transferred the image of the type to the lithographic stone by means of a transfer paper, and the other printed the names on paper that could be cut out and stuck to the artwork to be photographed.

The Société Française d'Encouragement pour l'Industrie Nationale offered a price to the best combination of typography and lithography, but it concluded with the idea that those techniques failed. In 1860 Charles Eckstein developed the typographical, where an impression of the drawing of the map was taken on transfer paper and the words were set in type and stamped on the paper using stamping tools; linework and lettering were then transferred to the stone together.

Another method was proposed by the portuguese Jose Julio Rodrigues in 1878, and consisted on using the photography to transfer the image from the manuscript map to the stone, what made possible to make reductions and enlargements. The use of film was improved in 1881 by Georg Meisenach, who allowed to separate the primary colors in each cliché and to print them separately.

The photocomposition evolved after the Second World War into the electronic composition that has introduced a lot of new typographic styles. Today the discussion is centered in the change of the map image that is produced by those sometimes "exotic" alphabets.

Conclusion

"The most obvious reason of a cartographic silence is the lack of space" (Andrews 2005, 39): the old discussion about the "dumb maps" (*Stummkarten*) that proposed to erase the lettering from the maps, as it was considered a strange element without links to the image of the territory, has been definitely forgotten as it is fundamental to have a way to identify the cartographic elements.

The automated mapping and the geographical information systems have made possible to separate the lettering from the graphic symbols, as the former one can appear just clicking with the mouse over the image (Yoeli 1972), but the problems of the automated lettering still goes on as it is considered a hard work, that sometimes needs much more time than the handwriting. Isn't it an evident contradiction?

Berliner Controversies. Representations in the work of Mies van der Rohe, in the Nineteen Twenties.

by Antonio Millán Gomez

To Dr. Emilio Lleó Migo, who so much kindness has given us.

Much has been made and much is still to make to recover that Berlin, whose centre, between the Postdamer Platz and the Alexanderplatz, was one of the most extraordinary examples of modern urbanism, as well as a store of proposals advanced to its time, by means of several competitions where the proposed exceeded the constructed scope. Ever since a Great Berlin was planned in 1909-1910 that contrasted with the historical centre located between Postdamer Platz and Lehner Bahnhof, the idea of a great monumental nucleus went advancing according to the standards of 20th century. But, at the same time, the idea of monumental foci around Postdamer Platz and Alexander Platz solidified as well, a new centre towards the West in Charlottenburg appeared, and a North-South axis was proposed specially worked by Martin Wagner, which with an extension of the Reichstag in mind would be object of another competition in 1927 and 1929. The controversy between North-South or East-West junctions (parallel to Unter den Linden) arrives until today, though it already appeared between some projects outlined by Häring in 1922-1923, whilst an organic assemblage was envisaged between the proposed avenues and the enhancement of the existing city (as in Kemperplatz), advancing in many years the controversial typological ideas of the Modern Movement. Then, what to say of the parallel between those proposals in Prinz Albrecht Gardens made by Häring in 1924 and those that Alvar Aalto materialized in Baker House, the Dormitory of the MIT, with its show of alternative solutions? We are convinced that a shade mantle has fallen on those original initiatives, and its importance, and it is our duty to restore their value.

A key term in the architecture of those Twenties was that of "possibility", wittily unveiled by Adolf Behne, or as Julius Posener emphasized, with respect to previous ideas and accomplishments: "like Goethe, Schinkel kept an opened mind, and admitted many possibilities". So many, that he can be taken as a precedent of Behrens and Mies, but also of Häring, whose vision is opposed to that of Mies. After all, what would be the extension of Berlin, the Friedrichstadt, without the deep modesty of Schinkel? On the contrary, we owe to H. R. Hitchcock the wicked favour of displaying his work as a natural consequence of Durand, and to translate, or to betray, the Modern Movement as an International Style. The

concept of the architectural in Schinkel is not something immediate, but "a frame that maintains life and elevates it; that serves to life without subordinating to it. Schinkel represented the independence of the architecture of daily life and its intensification of life in the figures that animate his drawings. People like these never existed. They move in an ideal world: the world of Schinkel of the architectural".

Wise Posener was conscious that nothing exists on Earth which we could appropriate without obliging, and we can idealize only in a residue which cannot be subordinated to our own, "this small area of autonomy... is the field in which an architect can work", making clear that this does not imply that "the architect can create art out of this: the visual art. The visual art has always constituted the greater temptation of the architect... it is the objective that a building fulfills and the means with which it accomplishes it that create the expression of Architecture. You might call this the art in architecture. But this art is something different from visual art".

Formal excesses of XIX Century were altered with the change of siècle. The artistic already had great ornamental weight, but with the Twentieth Century clarity, conciseness, precision, usability gathered momentum. "Sensitivity became reluctant to accept the obligation to consider beautiful the superfluous, and developed a good disposition towards the logic of the functional". In this context we can understand that "less is more", less form and more utility. Within this context we can understand that "less is more", less form and more utility, surpassed the activism next to the utopian anarchism, projected like a search for the ideal city, or like abolition of the old order to restore a new moral, to make an effort in modesty towards a demanding organism, separated by the pragmatism that preferred immediate results to optimal ones, with the excuse of a doubtful rationality. These three groups or tendencies, identifiable in the contributions of expressionists, organicists and rationalists, around such people as Bruno Taut, Hugo Häring and Le Corbusier, and their friends or followers, reveal the initial tensions, implicit in previous German architecture, which can be revised in order to understand the present. Otherwise, we would fall in what Zygmunt Bauman has described as a hopeless hope: the search of solutions to global problems from means that are local, hence, its hopelessness.

Some authors saw in such tendencies a natural result of the convictions of their teachers (Behrens and T. Fischer). Gropius, Le Corbusier and Mies worked with Behrens. With T. Fischer did so Taut and Häring. Both teachers perceived the change towards the Modern Movement transforming the tradition by reformulating values and sharing attitudes: thus, the consideration of the immediate context instead of the

5/ J. A. Behne, op. Cit. Introduction, p. 22.
6/ Fritz Neumeier (1986): "Mies van der Rohe: Das kunstlose Werk. Gedanken zur Baukunst, 1922-1968. Siedler Verlag, Spanish Version: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. El Croquis Editorial, Madrid, 1995, p. 28 and next. Echoes from Colin Rowe and Peter Black are collected and evolved. The link between this conviction of Neumeier and the relevance of a re-figuration, following Gadamer and Ricoeur is discussed later.
7/ See, as well, F. Neumeier: "A controversy in Berlin" in A&V 50 "Berlin Metropolis", pgs. 108-111.

7/ Colin St. John Wilson and Giancarlo De Carlo were explicit about this point, reminding the foundational details and later resistance, as in the humanism of Alvaro Soto and Eileen Gray, among others.
8/ "Long live transparency! / Long live clarity! / Long live crystal, and jehad the fluid, the graceful, the glittering, the shining! - jehad eternal construction! - Fröhlich, no 1.
9/ Mies van der Rohe: "Baukunst und Zeitgeist". Der Ueber 10/ 4, 1924, n. 1, p. 31 and following.
11/ See the drawing for the Villa Kröller: Müller at Otterlo, unbuilt according to this design, more than two meters long

11/ Alan Colquhoun: Le architecture moderna. Una historia desapañada. Ed. G. G&J, Barcelona, 2005, p. 179.
12/ Franz Schulz: Mies van der Rohe. Ed. H. Blume, Madrid 1986, p. 105. Rather than the possible influence from Hans Scharoun in ameba form, the sketch donated by Mies van der Rohe to MOMA lets see an intricate structure, more architectural than a mere plastic image.
13/ (Besides the editing Committee: G&H, Kiepel, Mies, Richter and the customary members: El Lisitzky, Theo van Doesburg, Ludwig Hilberseimer, Raoul Hausmann, Hans Arp y Kurt Schwitters), Piet Mondrian, Kazimir Malevich,

Classic past, the reinvention of ornament based now on some type of symbolism, the interest on technics and structural rationality, and the reduction of volumes to pure geometric solids. With an additional element: the balance in the relation between architecture and nature. Once this is lost, the countenance of romantic idealism is lost, as well, but the order required by public space also disappears: something that can be seen in past Berlin and the present one. The search for elementary forms between architecture exuberant of stuccos and ornaments was the counterpart of a visionary force that produced images for houses which were not thought to be built. As in Goethe's chromatic sensitivity, contrasts allow us to perceive the defining features of reality.

How was the Berlin atmosphere at the beginning of Twentieth century? Walter Gropius received a letter from Bruno Taut the 19th of December, 1919 where it consciously suggested being "imaginary architects" to extend the expressive scope of the architecture even extending its construction. Each actor in that scene had a vision of the "architecture of the future" that was reflected in their pseudonyms: Bruno Taut chose that of "Glas" (Crystal), adequate for a struggler of the November group and the Arts workers' council, that aspired from the "Crystal Chain" to a translucent architecture in harmony with the cosmos; Gropius chose that of "Mass" (Measure), and not in vain he was to introduce moderation in combative positions of groups and tendencies in the Germany of the Twenties, today observed with contempt.

But, as Fritz Neumeier has shown, the recovery of pre-war Berlin as well as the model of the Modern need revision: the debates in the recent reconstruction went to the opposite end of the expressionist dreams of Taut or Scharoun, falling into triviality. "The City implies entering into dialogue and reach consensus in the space of that which is shared, with the eyes open to history and to the present. For this purpose, imagination is required, but will, as well". The theses on the foundations of the modern also demand amplitude and relativity considering the responsibility of global criticism in modern architecture: "The idea that history constitutes a potential and necessary enrichment of meaning... is presently undergoing rehabilitation. The across-the-board accusation that modern architecture was hostile to tradition and disdainful of context, that it resulted in uniformity and that it lacked sensitivity of scale, is partially the result of a dogmatically limited historiography". Interested, as well, since the Modern Movement ignored its promises from the very beginning and in the original act of the CIAM in June, 1928, at La Sarraz, Le Corbusier staged an authority usurpation, controlling initiatives, writing the conclusions before the event, and deriving his truth from projected diagrams, thus producing a mental pro-

jection, rather than a real argument. The dissension against the Orthodoxy finished in ostracism or disdain (Rietveld, Häring, and later Scharoun, Mendelsohn, and Taut had to distance themselves); the rest would be made by the events: the Nazi access to power, the mass flood to Russia of the Bauhaus most radical members, and to the USA of Gropius, Mies van der Rohe and Breuer; and Scharoun and Häring reduced to struggle for survival, by force were going to silence the original impulse.

Some clues to understand paradoxes take us to the little Berliner square between the Friedrichstrasse, the station of identical name and the Spree, object of competitions in those years and after the armistice. It was a signified place next to the Berliner Ensemble, the Metropol Theater, close to Humboldt Universität- Berlin, and still near the Museums Island, as well as close to the space in front of the Brandenburg Door and the Parliament, which of course motivated several urban proposals. In the opposed direction, towards the East, we find the Berlin of crowded houses which became a battered urban fabric, mixture of military scars and "inspired" creations, in blocks of the collage-city around Alexanderplatz, supposed to be a transposition of the American city, although their appearance is that of Stalinist town planning.

The mentioned Square offers great centrality in the recent urban recovery, and it was so already in December 1921 when a competition for an office building was announced to be presented the 20nd of January, 1922. The awarded proposal, a conventional design by A. Baecker, J. Brahm and R. Kasteleiner, had little diffusion and, amongst the selected projects linked to the Modern Movement the second Prize, by the brothers Luckhardt deserves mention. But the best known image was that of a glass skyscraper by Ludwig Mies, despite not being considered at all because it did not fulfil the requirements. Its relations with a series of proposals interest us owing to the link between Graphics representation and architectural inception. This was presumed as foreseen by H. Scharoun in a 1920 previous water-colour (fig 1 A), within the "expressionist" ideology which Bruno Taut showed at the opening in the first number of the publication Fröhlich (early light). The project presented by Scharoun was the same competition, and selected by the Jury, is then forgotten (figs. 1B y 1C), as well as the difference in ideology from Mies, who showed those years an idealistic tendency, to think in terms of opposite poles. "The essential is what matters. One can neither go ahead glancing back, nor carrying the spirit of an era whilst living anchored in the past. The aspirations of our time are oriented towards the profane. The efforts of the mystics will not be but anecdotes. No matter how much we deepen in our vital concepts we will

not construct cathedrals. We will not appreciate the flight of imagination, but reason and realism". The brevity in his writings was well-known, and excused by his greater ease to finish a project with the same time. That is why the 1922 entitled article on "Hochhäuser" (Skyscrapers) in pages 122, 123 and 124 of Fröhlich number 4 acquired symbolic taints: the magazine stopped its publication.

Mies' proposal for the Friedrichstrasse wanted conciseness: access by a circular lobby distributed the building in three sectors, each one with its staircase and two sets of three elevators, but the ambition of clarity is emphasized in plant by the absence of columns. However, the transparency of the three sectors does not reach the central nucleus, which requires three grooves in façade to provide illuminate the connection lobby. Distinctions in the façades were not made, either, with the exception of the concise North chamber, despite the fact that sunlight and the affluence of traffics from the station and the Friedrichstrasse originated great differences. The image provided, on the contrary, put emphasis on the representation of its external aspect: how it would have appeared from the crossing with Unter den Linden, or how it would have been perceived from Weidendammer Brücke, by means of a photographic collage in which it is assimilated to the existing city. The intended effect is better understood when considering the urban domain: the light of the offices spreading by the avenue might have transformed the singular light of Berlin, as much as the perception of the building. The graphic technique was deliberate, as well: collages of photographs and charcoal drawings on great size" supports were common to depict civil engineering works, where the representation was intended to surround the observer, introducing him in the drawing atmosphere. In this sense, Alan Colquhoun clarifies that "according to a well extended order, the minimalist distillation of architecture on behalf of Mies was result of a deep commitment with the building craft. Indeed, Mies was obsessed with certain artisanal aspects of architecture; but, more than construction, what interested him were the techniques of idealization and mediation in graphic representation. As it is clear in his writings, Mies understood that the traditional relations between the artisan and his product had been destroyed by the machine. His criteria were ideal and visual, not constructive, not even "visual-constructive".

Some aspects of the arts concerning an assumed capacity of technical reproduction are relevant here. Scharoun as well as Hugo Häring and Mies were close at the time of the competition, and the last two shared office. The similarity of their proposals suggests their comparison and an analysis of how the two known proposals by Häring evolved.

Viking Eggeling, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Ernst Schönle, Georg Grosz, John Heartfield, Tristan Tzara and Man Ray collaborated.

14 / Paul Ricœur alludes in "Temps et récit" to a triple message based on Agustín de Hipona's triple present, pointing towards the triple figurative dimension in architecture (pre-figuration, con-figuration and re-figuration); this identifiable with what H.-G. Gadamer called "apophysis" in his philosophical hermeneutics – see chapter 10 in "Truth and method". Since beauty was for Mies the shining of truth, according to an agustinian idea, one might enquire into such truth and at which moment in

the creative process. Ricœur stated: "Under the name of 'pre-figuration', the acts of dwelling and building play the same role, without the chance to ask which of them precedes the other. Under the name of 'con-figuration', the act of building has gained advantage in form of architectural Project, to which one may have reproached its being prone to ignore the needs of inhabitants or to project such needs "over their heads". The moment has come to speak about dwelling as a response, and see how replicates the act of building... we must learn to consider the act of dwelling as a focus not only of needs, but of expectations, as well". Interview by Josep Muntalola

Thornberg "Arquitectonica". Dossier "Architecture y hermenéutica". Barcelona. January, 2003. 15 / G, no 2. September 1923.

16 / The Stedelijk Museum keeps in its Library details of this event.

17 / Just as a guitar transformed into a cubist emblem, the Eiffel Tower for similitudes (the Delanoux), the trapezoid or Tugue Square for Russian suprematists and constructivists, or the square for G, all were emblems used as logotypes.

18 / Frits Neumeijer. opus cit. pp. 266-278.

In the first scheme the idea is clear, a compromise with the axes of the triangular square incident at its barycentre, two of which are fused on a curve oriented to the Spree, leaving an area of free access, just as it happens with pedestrian traffic, that come together towards a services nucleus with two foci. The resulting image, with a higher sector operated as landmark or urban reference was common in some works of contemporary colleagues (such as E. Mendelsohn or the Luckhardt brothers).

In the second and definitive version the original idea gains consistency: the initial curve is marked much more, widening the accesses and concentrating the elevators, now closer, towards the periphery, in order to free at the lower levels a space in amphitheatre form, where a cinema is located and, beneath it, a commercial centre, cafeteria and restaurant, respecting the competition programme, even incorporating emergency exits. At the last seven

floor offices gain views to the Spree, in both senses, establishing several sectors within the same building, thus offering a precedent for recent reconstructions, as in the case of the Postdammer Platz trident. And added surprise is that the urban atmosphere in the representation of the façade is hardly spectacular, since Häring, meticulous draftsman, usually described its ideas with fine drawings. The difference in bands, and the difference between the appearance of the building as seen from the north or the south, as well as the massive character of the facade, point at the will to make a proposal which could operate like an organism, plentily of subtle details. The structure of arcades at the base will not pass unnoticed to attentive observers, just as Eric Mendelsohn, who included a similar feature in the winning project of the competition for the Kemperplatz, a year later.

From Weidendammer bridge (fig. 5b) one would have perceived the finishing in round shapes, very different from the keel image towards Uster den Linden (fig. 5a), that today reminds another glass skyscraper, designed by Mies in 1922 and published in number 3 of the magazine G in June of 1924. In words of Franz Schuler: "there is nothing in the repertoire of this letter as close to biological forms than the plant of the Glass Skyscraper". One can understand up to what extent Häring and Mies shared a common ideology, from which the last was moving away. A first distance can be perceived in the magazine G, published without regularity between 1923 and 1926. The initial G refers to the complete title ("Material zur elementaren Gestaltung"... "Elements for elementary configuration"), and reflects the necessary agreement between different tendencies which contributed in the magazine. There Mies defends the new construction and propagated his interests amongst several contacts: he was author, publisher, even financial support. There appeared the proj-

ects for the concrete house (G, n° 2, Sept. 1923), the building of concrete offices (G n° 1. July, 1923), or the one that concerns us, printed on its cover page (G n° 3. June, 1924).

Closest collaborators" to the editors shared sensitivities. And they showed other exchanges, rarely documented when explaining the foundations of Modern Movement, although they deserve consideration. The editing council expressed clear tendencies: Dada, Neoplasticism and Constructivism, personified in Hans Richter, Theo van Doesburg and El Lissitzky, all united to overcome the expressionists' aspirations, despite a firm statement: **WE REJECT ALL AESTHETIC SPECULATION, ALL DOCTRINE AND ALL FORMALISM.**

G and the "Novembargruppe" allowed Mies to acquaint himself with the leaders of the Modern Movement in Europe, and to propagate his work, more from objects (projects or scale models) than from literature, despite the incisive tone of little texts, that are true manifestos: "Architecture is the will of time expressed in space. *Alive. Changing. New*"... "Neither to the past, nor to the future, only to present can be given form. Only this architecture can create. Create form with means of our time, from the essence of our task. This is it our work".

With direct language – shared with Hans Richter – he explained what he meant by CONSTRUCTING: "We do not know any formal problem, only constructive problems. Form is not the goal, but the result of our work. Form does not exist, by itself. The true fulfiling of form is conditioned, intertwined with its own task; yes, it is the elementary expression of its solution. Form as a goal is formalism; and we reject this. We do not look for a style, either. The will to a style is also formalism. We have other preoccupations. Precisely, freeing construction practice from aesthetic speculators interests us, so that it returns to be what it should only be, that is, CONSTRUCTING".

Hardly four years have elapsed since the letter of Taut to Gropius and two from the Friedrichstrasse competition. The text seems a deep change, better perceived when studying the plan of the second glass skyscraper, realized for some authors under influences of Arp sculptures, though a concise sketch donated to the MOMA provides a glimpse of influence from Häring in its structural outline. Photographs of the scale model published show the contrast between the urban pattern of pitched-roof houses, almost medieval, and the interplay of transparencies in the structure. It is the very architecture as narcissistic object that distorts now our perception with its sparkles, and not the contrast between photography and drawing in a collage.

Crossed references between G and De Stijl, and the close relation between Mies, Van Doesburg and Oud let see the affinity between both groups. In this sense,

an invitation extended to Mies within the summer of 1923 for visit to the exhibition arranged in Paris by the De Stijl Group during the month of October, as the only non-Dutch architect, are indicative, but it is more so when we consider those models, axonometric and counter- constructions exhibited at the Gallery Leo Rosenberg", whose sense of transparency and superposition of spaces would open a fertile field for Mies' later architecture. More eloquent, when the belligerence of the neoplasticists leader against the Bauhaus expressionists is considered, belligerence that would motivate the incorporation of Laszlo Moholy-Nagy, and the prudent distance of Gropius with respect to Van Doesburg. The greeting of Mies to this one: "Greetings to you and to all friends of the square", let us consider such message next to the entitled G: The square, located at the head of G, is the sign of a shared vision of art".

Van Doesburg counter- constructions show transparencies and elementary uses of surfaces, specially those produced quickly in pencil and ink, whose connection with later architecture by Mies is immediate; the comparison with those made in gouache, opened the path to concise structure, where simplicity affects a simple volume, and a limited number of colours (that is to say, of materials, following the advice of Lilly Reich) although its force is still not perceived in these flying visions.

Mies avoids mere appearance (Schein), by the mutual incompatibility with his faith in foundational values, since art forms should reveal an internal essence for him, point in which he is not so far from the organicists (Haring, Scharonou). It is then understood that he would take as emblem the phrase from Agustín de Hipona: "Beauty is the shining of truth", and that, updated by the "will of time", he would ratify in this idea his belief that the spiritual could only be activated in the world as historical fact, as technology".

Space as membrane

Amidst disputes between expressionists and functionalists, at times by Siegfried Ebeling, entitled "Kosmologie Raumzellen", received the bigger space in the magazine Junge Menschen of November of 1924, without Albers or Gropius reacting towards their reluctance. Extreme formulations on the line of Itten and Gronow radical outline appeared in it: "all the beings and things outside man are his complement; on the other hand, man moves his sensations and experiences towards the outside, thus contemplating and therefore creating the world". With such "cosmological space cells", the author postulated an architecture that connected man with the cosmos, in a synthesis of industry, biology and psychology, surpassing the model of houses isolated from the outside. It claimed that "glass- walls let enter unfiltered solar light, biologically active, into space". This is not a text from an expressionist of the previous

19 / Taut states in the *bauwelt* of 18-VII-1927, even revising some of his previous ideas: "...architecture biological, thus could be called the paper, in contrast with that existing until now, crystalline, whose essentials feature was static rigidity". See Wolf Herzogenrath: "Bauhaus Utopias". Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1988, pp. 265-277.

decade, but from a pragmatic one among constructivists, that would give way to a more meditated book a few months later: "Space as membrane".

Ebeling, returned to Bauhaus in 1925/26 as student, took care of details for such publication (by the publishing house Dünnhaupt in Dessau, and a date in the prologue – 4th of December, 1926 – which was that of inauguration of the Bauhaus in Dessau), even the cover design showed echoes of the magazine *G* published in May, 1924. The drawing sends a clear image: cosmic rays, waves and the changing ages of man in an interstice flanked by blocks, closed on both sides. Architecture is proposed as a transparent membrane, opened to nature, welcoming all the elements for a free man. The book passed almost unnoticed, except for curious minds: Bruno Taut¹⁹ called it biological architecture, and was suggestive for Mies to order the ideas and proposals of previous years, because those concerning an architecture born out of respect for material qualities were confirmed, free from all aesthetic speculation and heightening the primacy of construction.

Thus, some later ideas of the architecture produced in the nineteen fifties were foreseen, like the architecture as climatic envelope, the consideration of "machines of solar energy" (solar collectors), and the conscious and responsible inclusion of ecology, climate and biology.

The attention was paid to architectural *state*, not to the architectural *object*, displaying "a primitive" house as "a multicellular body with hollows", related to the ground by its inferior face, rigidly or by means of an intermediate structure that transmitted loads to the ground, but differentiated from the rest of contiguous surfaces by subtle means, that received "a periodic and changing radiation of light of different qualities". The sense and excellence of the architecture came less from such components, than from the harmonization of all of them in a balanced state. For Mies, interested in a truthful and essential architecture, of structure and skin, his attitude was corroborated by the proposal "to equate three-dimensional space, defined *physically*, with a three-dimensional membrane, defined *biologically*, between our body, like subtle substance, and the precise forces of the spheres, latent, but conceived bio-structurally, despite this" (!). Neumeyer has not doubts to remind us that Mies, accustomed to the hard arguments of the organic Häring, underlined this sentence with a note at the margin.

But, in fact, what process was taking place? An unfortunate divorce was solved: "here architecture, there technique, further away art", by the neutralization that technique propitiated (a "world of interior space without interests of another type"), vindicating the spirit of time and the evolution of progress, making *tabula rasa* of historical styles and with a con-

20 / Neumeyer (op. cit. p. 275) points towards a note by Mies: "Even though only one internal need" of this kind "existing here and there were *universal*, it would include the welcome obligation for the architect to reassemble again, in a dynamic way, the organism of housing and its life style and check its constructive relations". A dynamism already perceived by Walter Benjamin which is relevant here: "Giedion, Mendelsohn, Corbusier transform the place of residence for people into space to be crossed by all forces and light and air waves imaginable. The future is under the sign of transparency" ("Die Wiederkehr des Flaneurs", 1929, in *Gesammelte Schriften*, vol III, Frankfurt 1980, pp. 196 and next.

sequent idea, space was transformed into space, owing to technique, but it was now a space without attributes, neutral, that allowed to do away with traditional signs, eliminating alien suggestions and recovering a free man. Ebeling proposed a container without previous physiological conditions, out of nature, where some plants protect the content thanks to their crust; the dilemma of negative configurations was overcome – architecture (Baukunst) without art (Kunst) –, that was then a transition stage or "previous step to the activating space". According to the sense of Kantian category of "condition of possibility" the space without meaning was organized and delimited with proper principles²⁰.

Ebeling would still try to condense some elements of his architecture in a project, "the totally metallic house on a circle" (1930/31), establishing a relation between circular construction and the impulse of modern man, at the time as "diurnal light can play around the cylinder". He calculated the most profitable use of materials, but as last instance he wanted to find "the best way of life for man, born for freedom and dignity, not for straight relativity and to be jammed between things... Our buildings will survive our economic needs". He was concerned with an ethical position rather than the new building forms, in closer agreement with some experiences of the Nineteen Fifties than with the work of Mies van der Rohe. Owing to its great similarity it is illustrative to compare it with the project by Ralph Erskine for the Engstöm family in Lisö, where extreme climatic conditions moved to consider extreme weather conditions to deal with Arctic climate as well as looking for an architecture close to vernacular Scandinavian figures. In the same sense, we can compare with the geodesic domes by Buckminster Fuller, and we can advance Ebeling criticism of quick construction of industrialized housing, excessively heavy for "times of massive transformation and circulation", idea that would see its reflection at the Plug-In-City designed by Archigram.

Changing representations: Transparency, Opacity, Membrane

The distinction between transparency as quality inherent to substance or organization, between a real or literal transparency and an apparent or phenomenal transparency²¹, was linked to attitudes derived from machine aesthetics and cubist painting and, in the second case, to organizational themes developed during the nineteen twenties. Notions which coexist in the literature of modern architecture with synonymous terms as transparency, simultaneity, interpenetration, superposition, space-time, ... ambivalence. Transparency as material condition (permeable to light and air), or resulting from an intellectual imperative (requirement in favour of what is easily, perfectly evident), even as attribute of personality (ab-

21 / Colin Rowe, Robert Slutzky: *Transparency: real and Phenomenal*. Within C. Rowe: *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*. Spanish version edited by G. Gili, Barcelona, 1978.

22 / Gyorgy Kepes: *The Language of Vision*. Spanish edition. Ed. Infinito, B. Aires, 1969, p. 77.

23 / Colin Rowe, Robert Slutzky: "Transparency...". Op. cit., p. 164.

24 / "The requisits of architectural creativity". Conference realized during Spring, 1928 in several places, with a wide impact in public opinion.

sence of falsehood, pretension or dissimulation), and, therefore, the adjective transparent (with purely physical meaning, as critical honour, dignified by pleasant moral connotations) are linked in architecture with other levels of understanding, as when two figures are superimposed, each one claiming the common part, in contradiction with spatial dimensions. This fact results in a new quality: such figures are transparent with an added factor, transparency "implies a wider spatial order. Transparency means that two different space situations are perceived simultaneously. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. The position of transparent figures has an ambiguous sense, since we see the distant figures as quickly as the closer ones"²². Here transparency is no longer substantial to become ambiguous; it is not a physical accident and requires interpretation.

In this sense, Moholy-Nagy displayed, in his plastic work and writings, a literal transparency provided with metaphorical qualities linked to narrative potentials and ways of representation that exceed a sensitivity limited to three dimensions; he was always interested in the expression of the glass, metal, reflecting substances, light, and always received stimulus from *De Stijl* and the constructivists, just as Mies van der Rohe.

Some superimpositions of form lead to new interpretations: "There is a continuous dialectic between fact and an implication. The reality of deep space is constantly opposed to the inference of superficial space and, owing to the resulting tension, we are always obliged to carry out new readings"²³... These stratifications, resources according to which space is constructed and it becomes substantial and articulate, are the essence of that phenomenal transparency, characteristic of the main post-cubist tradition.

The reference to architectural representations as material realizations on a support, paper and only paper, or to banal aestheticizations, that last as little as fashions, is common. According to Mies: "Architecture can only manifest itself out of an intellectual nucleus and it can only be understood as a vital event"²⁴, but the core of such attitude had already been exposed by I. Kant in his *Critique of pure reason*, in 1781: "Space is no empirical concept. For this reason the visualization of space cannot be derived from the conditions of external appearances by way of experience, for this external appearance is itself only possible by a thought process".

The progress of architectural thought in Mies' production during the second half of the Nineteen Twenties operates according to successive landmarks: abandonment of housing massive construction, renunciation to means of calculation, insistence in the craftsman excellence and, finally, a decisive return, from construction to space as centre of in-



terest. The searched freedom for man user of architecture went through stages: "free from what?" to "free for what?" Mies had been burning stages, from architecture unconditionally devoted to technique (in his article "Industrialized construction", 1924), to the opposed position in 1928: "We see in technique the possibility to free ourselves". And owing to the potential of reinforced concrete and steel, greater freedom was achieved to form spaces, greater freedom for a new creativity. If these little statements allow to follow the course of ideas, its correspondence with the produced work acquires another dimension, in which one can prove what in the words is hardly made out. Not in vain Rubió i Tudurí said that "architecture stops being matter with the Barcelona pavilion. It becomes exorcism and symbol". But, which is the authentic pavilion?, that lost one, and gained for our dreams, that still remains in photographs with the light of Lubitsch?, or the material, almost identical reconstruction of the previously existing one? ... Let us forget it, this is quite another matter.

Illustrations:

Figs. 1A, H. Scharoun: Watercolour, detail (1920). 1B. Sketch. Akademie der Künste, 1C. Floor plan of the Friedrichstrasse Tower (1922)

Figs. 2A, 2B, 2C. Competition site and plan by Ludwig Mies, 1922.

Fig. 3A. Mies' proposal ace seen from Unter den Linden. Figs. 3B, 3C. Sketch and view from Weidendammer Bridge.

Fig. 4 to, b. Haring: Competition for the Friedrichstrasse. Initial Proposal. Fig. 4 c. Ground Floor plan of second proposal.

Figs. 5a, 5b, 5c. Haring: Friedrichstrasse Competition. Sketches of views from Unter den Linden, Weidendammer bridge, and elevation.

Figs. 6A, 6B, 6C. G. n°3, June 1924. Cover. Model photograph and plan.

Fig. 7A. Van Doesburg Counterconstructions. 1923. Graphite and ink. 55x 38 cm. NDB, Amsterdam.

Fig. 7B. 1924. ink and gouache, 57x57 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam A6674.

Fig. 8A. Cover of S. Ebeling's book "The Space as membrane". Ed. Dünhaupt, 1926

Fig. 8B. Ebeling: The totally Metallic house upon a circle. 1930/31.

Figs. 9A, 9B. Elevation and plan of Engström villa at Lisö, work of Ralph Erskine, 1955.

L'ossa del corpo senza carne. The fascination of the section of the Coliseum

by Juan Manuel Báez Mezquita

La macchina del tutto

Gladiator, the movie by the director Ridley Scott, which was released in the year 2000, possesses a great visual impact. This is based, largely, by the technologies of infografía that recreate the environment and the buildings of the former Rome, especially the Coliseum, a real architectural protagonist of the history. Thanks to the virtual reality of the Amphitheatre Flavio – the New Amphitheatre called in this way by its builders – appears in all its brilliance. First because Rome and the Coliseum turned into a present myth for the prominent figures, many minutes before that the plot transports us up to it. On the other hand, the camera shows us accurately the magnificence of its proportions, across spectacular air views or from the adjacent streets. And also, the director and the technical team of the movie enjoy themselves in its interior space, developing scenes which are more shocking and decisive of the plot. The building acquires a value that transgresses to the proper gladiators.

This virtual recreation of the Coliseum is the last chapter of a great fascination. It extends without interruption into the western culture, since century XV artists and humanists in a methodical and disciplined way, turning its eyes with admiration towards the glorious Roman past, studying the fingerprints in the following way: "It still have us as a witness of the old examples and the things that are in the temples and theatres. But as the best teachers that many things should be learned (no one saw them without tears) to be destroyed in the daytime. There is no thing which had somewhere of the ancient works with the shine of some value where rapidly it was not looking for it if it could learn anything. So it was not stopping investigating all the things and to analyse, to measure and to highlight them with lines of painting until I understand completely and know that genuinity or art are in everyone. And hereby it was relieving the work of writing with the greed and the delight of learning". The own Rafael, in the famous letter to Lion X dated in 1519 that attributes him with Baldassarre Castiglione, expresses in similar terms to Alberti ones about the situation of the ancient architecture of the city of Rome: "After several surveys of these antiquities, and after putting a lot of care in looking for them and held up to measure them with diligence, and reading constantly the good authors and consulting the works with his texts, fodder to have obtained some news of that ancient architecture. This

point gives me the biggest pleasure for the knowledge of so many excellent things, and also the biggest pain, seeing almost the corpse of this noble soul city, which has been a queen of the world, this way wretchedly spoilt. (...) They were for the wicked anger and cruel impetus of wicked men, wound, burned and destroyed; but not so much that it was not remaining the machine of everything, but without ornaments, and – for the skeleton of the body saying it this way – without the meat".

The history of the Coliseum is tied into the fascination and amazement that it provokes in whom contemplates it. An admiration that crystallizes in diverse forms of graphical expression: perspectives, drawings, engravings, paintings and, already more recently, photograph and reconstructions realize by architects, painters or designers of any discipline who approach it. The information has changed and become wide in the same constitutes that an independent work body and parallel to the building. We might affirm that the building exists in its physical reality. But there is also other values that are only find in the graphical reality or in the visions and impressions that diverse persons had of it. Evidently, always the approximation to architectural work is personal and subjective. But it does not prevent that, by the force of repeating itself that can reach its own values, which allow thinking about the architecture and its representation and on the drawing and the value that it possesses to analyze the constructed realities. The Amphitheatre Flavio was inaugurated in the year 80 d. C. and the last spectacle documented was celebrated in 523. That shows that it was in use sheltering the function for that was constructed during four hundred forty three years. During more than thousand years the amphitheatre has suffered aggressions that have been mutilating it. At the same time, the abandon has done the rest. But the most important of all of them was the demolition of the southern portico that affects slightly more than the half of the perimeter and to both exterior rings. This performance coincided with the extraction of the metal of the clamps of subordination based on stinging in the meetings of the blocks. It was an action that we wanted to place after the century VII and before X, and it is going to determine the image of the building forever. And, logically, it would have its reflex in the graphical representations of the later centuries.

The second definitive moment in the transformation of the building took place from the half of the century XIV when the amphitheatre was reduced to quarry in order to obtain a very easy way for the construction of other buildings. Its fabulous dimensions turned it into a mountain of marble travertine just in the middle of Rome and without expenses of extraction for transport or to be used instantaneously. That was the big temptation that determined the future of