

LA ESTABILIDAD COMO EXPRESIÓN

Juan Miguel Hernández León

Me van a permitir que les hable de la “estabilidad”, (se entiende que como arquitecto me esté refiriendo prioritariamente a la de los edificios), como un territorio de encuentro entre la ingeniería y la arquitectura.

Pero se trataría de un encuentro no calculado, no ordenado todavía por el “lógos”, por el acuerdo del enunciado racional, sino de algo que podría ser definitivo de manera más adecuada como combate, como unión y separación al mismo tiempo; es decir, les estoy hablando del arte. Y esto que llamamos territorio no dejaría de entenderse sino como un claro, (un “lichtung”) en el entramado de lo real, donde comparece, y al mismo tiempo se oculta, lo que intuimos como verdad.

Porque la estabilidad de la que hablo

no puede ser reducida a la comprobación de los estados de equilibrio del objeto mediante un análisis físico-matemático, ya que la “teoría de estructuras” no deja de ser una tematización de aquella estabilidad.

Volveremos sobre este primer intento de fijar los conceptos.

En 1924, Moïsseï Guinzbourg publica su libro “El Estilo y la Época”, un ensayo destinado a definir y sistematizar los objetos de la arquitectura constructivista rusa. Guinzbourg fue el fundador del grupo OCA y director de la revista “Sovremenniaia Arkhitektura”, pero también fue un arquitecto activo que participó en numerosos concursos con una serie de proyectos muy notables desde el punto de vista de las vanguardias en la primera etapa

Stability as Expression.

Keywords: architecture stability art

Stability is a territory where engineering and architecture meet.

Modern technique has gradually been breaking up the knowledge previously inherent to building, structure and coating. Practical scientific vision implies a dispersion of existing experience.

According to Deleuze, functions are the object of science and present themselves as propositions, always in relation to what we could call axes of reference.

Facing the task of architecture from the technical scientific point of view is making use of a method that abstracts functions and sensations, spatial scale, directionality or isotropy, or the presence of matter or weight from the perception of gravity.

Working with sensation places us in front of the specific “matter” of the creative process; because the goal of art is to configure a block of sensations, where all the matter of art becomes expressive.

This is a task of interlacing variations, not variables; a concentration of experience.

This entails revising the concept of form implied within the boundary conditions associated with the conceptual frame of stable/ unstable duality, as well as continuous modulation and variation. We would be in a territory where the different planes that define science, thinking and art interweave, and

del nuevo estado soviético. Sólo bastaría con citar el bloque de viviendas experimentales del Narkomfin, construido en 1930 en el bulevar Novinsky de Moscú, (que resultó uno de los ejemplos singulares de la serie de investigaciones realizadas sobre el tipo de vivienda colectiva y que tendría su epílogo más conocido en la “Unité d’ Habitation” de Le Corbusier proyectada en Marsella en 1952), para situar su figura en el relato histórico de la modernidad arquitectónica.

En “*El Estilo y la Época*” se acoge, desde el punto de vista teórico, a una visión naturalista, o darwiniana, de la evolución formal de los estilos arquitectónicos, una “*Ley de continuidad*” que no entiende los cambios estilísticos como rupturas, sino como modificaciones dependientes de “Zeitgeist”, y que en el caso de la modernidad es deudora del modelo constructivo-maquínista y sin olvidar la indudable influencia en su urdimbre conceptual del pensamiento estético alemán precedente, donde podemos incluir a Semper, Riegl, Wölfflin, sin olvidar a Worringer y Spengler, cuyas obras fundamentales fueron traducidas al ruso.

Nos interesa, sobre todo, detenernos en el capítulo 4º del libro, titulado “La máquina. La influencia de las propiedades estáticas y dinámicas de la

máquina sobre el arte moderno”. Ya en su comienzo se nos advierte de la hipótesis implícita en el “Zeitgeist” de la nueva sociedad, según el análisis de Guinzbourg:

“Hasta el momento, hemos concentrado nuestra atención sobre las propiedades puramente estáticas de la máquina, y nos hemos asegurado que la esencia de la máquina-organismo no planteaba ningún conflicto con la evolución que el concepto de belleza tenía para la humanidad, sino que estaba relacionada con la línea de evolución del concepto. Examinemos, ahora, las otras propiedades de la máquina, sus características dinámicas, que tienen una enorme importancia para el desarrollo de una estética moderna”.

El paradigma de ésta metáfora de la modernidad tecnológica viene representado por la fotografía de una locomotora fabricada en Alemania, y traducido en una serie de diagramas de fuerzas, cuya secuencia intenta sintetizar la evolución de los estilos históricos en función de cómo expresan su estabilidad.

El primer diagrama representaría aquella arquitectura armoniosa cuyos vectores de fuerzas, de su expresión están “*equilibrados*”, (su supuesta resultante R sería cero), y

where the difference between engineering and art only resides in the kind of object being designed, and not in the segregation of the fields.

Juan Miguel Hernández León



Fig. 1. Vista de New York hacia el downtown, con las Torres Gemelas.

que se correspondería con la de la Grecia clásica y la renacentista italiana del “cinquecento”.

Cuando la resultante R posee magnitud y orientación, estaríamos en los casos en los que la composición, la disposición de los elementos formales, expresa una cierta idea de movimiento. Así la figura 2 representaría el diagrama visual de aquellas arquitecturas, las del antiguo Egipto o la italiana de comienzos del siglo XV, donde la expresión dominante es de una tensión visual en sentido horizontal. En los casos 3 y 4, la resultante vertical se correspondería con la expresividad gótica, mientras que el diagrama número 5 refleja el carácter diagonal de los componentes, y aquel principio de fuerzas de intensidad creciente y decreciente, tan significativas en la composición barroca. El último diagrama, el sexto, representa la potencialidad de movimiento implícita en la articulación de los elementos de una máquina, (un automóvil indica Guinzbourg, pero también sería la locomotora del principio de capítulo), cuyos vectores representativos tiendan a un eje, en este caso exterior a la composición. Y esta evolución diagramática confluye con el esquema gráfico que representa el sentido desestabilizador, en su expresión formal, del proyecto de los hermanos Vesnin para el Palacio del Trabajo.

Donde el eje de simetría se transforma en un “*eje de movimiento*” (en los términos de Guinzbourg), o en lo que podríamos definir como una tensión visual que expresa un potencial de movilidad, y, por tanto, una sensación de equilibrio inestable. Pero lo que es más importante reseñar es que si estos diagramas no pretenden ser sino abstracción de la forma, esta no deja de ser, (para el constructivismo) más que la apariencia de la

construcción. Aunque para evitar equívocos hay que advertir que se suele traducir como construcción el “Konstruksiia”, que para el esquema conceptual de los “*constructivistas*” tiene el sentido más complejo de una síntesis entre la “*idea*”, el “*material*” y la “*técnica*”, necesarios para la fabricación eficaz del objeto.

El esquema constructivo deviene material expresivo, en tanto que trasciende al relacionarse con la percepción del observador, su lógica específica para crear un sistema distinto, el que se desenvuelve en el territorio de la forma. Y en este nuevo “*mundo originario*” la idea de estabilidad cobra un sentido de mayor complejidad semántica, en la que una de sus dimensiones sería la de categoría estética.

Y el hermoso fracaso del proyecto para la “Torre monumento a la Tercera Internacional (1919-20)” de Vladimir Tatlin resultaría el germen de múltiples experiencias contemporáneas, donde la idea de “*forma no estable*” resulta el principio rector de la expresión constructiva.

Aunque el ensayo de Guinzbourg reúne las condiciones necesarias para entender la deriva del “*arte-técnico*” actual, también padece las



Fig. 2. Estructura de puente de Maillart. Francia

insuficiencias de una urdimbre conceptual desconocedora de la crisis de la metafísica tradicional al enfrentarse con las derivas de la fenomenología, tan decisiva en la conformación del pensamiento estético de nuestros días; en lo que supone un desplazamiento de la noción de absoluto, (o sobre el pensamiento sobre la identidad), hacia lo concreto, y el desarrollo del pensamiento sobre la diferencia, la línea que nace en Nietzsche, Freud y Heidegger, con su rechazo de la posibilidad de la conciliación estética.

Algo sobre lo que nos había advertido Mario Perniola, en cuanto a la coexistencia de dos tendencias opuestas en la práctica artística de Occidente: la de *“la celebración de la apariencia”*, y la de *“experiencia de la realidad”*. Es decir, aquella que basa su facticidad en la representación, donde la forma es el resultado de un proceso que atiende, prioritariamente, a lo visual, y que tiene un encaje en las nociones de la metafísica clásica, con su distinción entre las dualidades sujeto/objeto, esencia/apariencia o forma /materia. Por otro lado estaría la que hace residir en el sentir toda la posibilidad de experiencia estética, y tiene en el acontecimiento la cesura temporal de su desarrollo. Ambas tendencias tienen sus partidarios y detractores, si a la primera se le puede achacar aquella *“tiranía de lo visual”*, o su dependencia del contenido, de lo que se comunica, lo que hace alejarse a sus realizaciones de la auténtica naturaleza de la obra de arte, la segunda suele recibir la consideración de *“irracional”* por su resistencia a aceptar a captar lo real sin ninguna mediación teórica o simbólica.

Y, precisamente, esta idea de inmediatez de la experiencia estética, planteada en origen por Schelling,

tiene su defensa en filósofos como el italiano Luigi Pareyson: “lo que existe puramente es algo opaco, que permanece cerrado y recalcitrante al pensamiento y refractario e impermeable a la razón”, o por el esloveno Slavoj Zizek, (ambos citados por Perniola), que considera lo real primordial como radicalmente contingente y por lo tanto incompatible con la naturaleza de la razón.

¿Un episodio más de aquel *“asalto a la razón”*, inaceptable en un mundo sometido al conocimiento científico, o una vía de superación de la radical separación ejercida por la metafísica entre pensamiento y existencia?

Si escuchamos a aquel filósofo de biografía poco defendible, pero capaz de elaborar una de las líneas de pensamiento más originales del siglo XX, nos encontramos con una distinción estratégica en nuestra forma de aproximarnos a los objetos del mundo real: la primera la denominó *“Zuhandenheit”*, y la segunda *“Vorhandenheit”*, la clave reside en las partículas *“Zu”* y *“Vor”*, que indican una relación directa, (algo equivalente a *“ser a mano”*), previa incluso a mirarlas, o un *“tenerlas presente o delante, (ante los ojos)”*; es decir un distanciamiento que los hace, a los objetos o a las cosas, motivo de contemplación, y sería, por tanto, la vía de la ciencia y de la teoría, que permite elaborar relatos sobre la realidad, en cierto modo independientes de ésta. Lo que el profesor Arturo

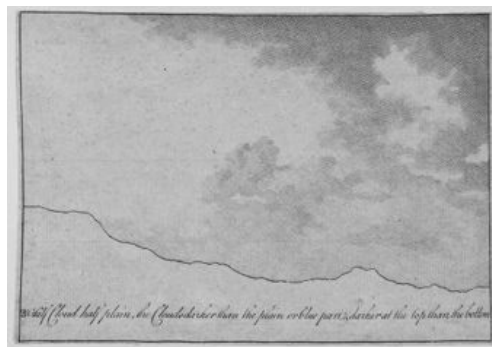


Fig.3. Nubes de Cozens "blotting". A partir de una mancha generar un paisaje

Leyte ha denominado como “*contemplación temática*”.

Acudamos a un ejemplo histórico del Análisis de Estructuras.

Hay un consenso científico en situar el origen del análisis estructural en aquellos “Diálogos sobre dos nuevas ciencias” publicados por Galileo en Leyden en 1638 a edad avanzada, y en un territorio, Holanda, que se salvaba de las prohibiciones a las que le sometía la Inquisición.

El objeto principal de los “*Discorsi*” era un ataque frontal a la geometría medieval como herramienta evaluadora de la estabilidad de las edificaciones, su sistema de reglas geométricas que confiaban a la forma las condiciones de seguridad, y que, por supuesto, se deducían de una combinación de intuición sobre las fuerzas y tensiones que actuaban, y desde la experiencia existente. Y es evidente que los resultados eran eficientes en base a las bajas tensiones soportadas por el material.

No interesaba, si existía un método viable, para calcular las tensiones de una manera específica, y, de hecho, la tratadística utilizaba nociones como la “*proporción*” la “*simetría*” o la “*ordinatio*”, como intercambiables tanto al definir las condiciones de estabilidad, como de garantía de belleza. Se trataba, por tanto, de un territorio común, todavía no tematizado.

De hecho la iconografía utilizada por Galileo, tanto para analizar la “*tracción*”, como el “*momento flector*” de una viga en ménsula, están todavía a medio camino entre el realismo de la representación y la abstracción matemática.

El largo trayecto de esta incipiente

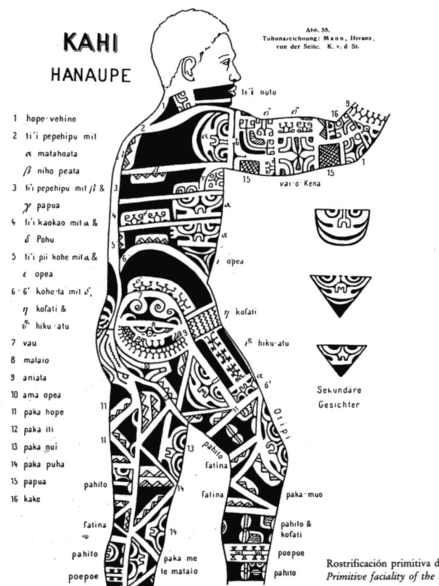


Fig. 4. El estudio de los tatuajes aplicados al cuerpo humano.

teoría sobre la resistencia de los materiales hasta la teoría plástica, supone un desarrollo mediante la matemática y la física aplicadas, con protagonistas intermedios como Mariotte, Leibniz, Bernoulli, Navier, Hardy Cross o Baker entre otros, y condujo a unos métodos de cálculo para verificar la resistencia de la estructura, asumiendo la impredecibilidad de las “*condiciones de contorno*”.

La Técnica moderna tematiza, (disgrega), la unidad de conocimiento propia de la edificación, como demuestran los casos del perfil de acero laminado y la retícula estructural.

El carácter continuo de la estructura ahora se corresponde con los métodos matemáticos de análisis, a diferencia de aquellas estructuras de fábrica que remitían la geometría medieval, pero la retícula estructural es independiente del cerramiento y las funciones que cumplía el muro de fábrica, (aislamiento acústico y visual, estabilidad estructural y configurador de espacios interiores), y también obliga a organizaciones direccionales en contraposición con la isotropía latente en la composición clásica.

El nuevo modelo, el de revestimiento ya fue intuido por Semper al situar otro origen de la arquitectura, el de la cabaña caribeña, donde las funciones de soporte y cierre se independizaban de forma explícita; y en una relación, nada casual, Le Corbusier, (todavía en estas fechas, 1915, Charles-Edouard Jeanneret), y el ingeniero Max du Bois, proponen el esquema estructural "Dom-ino", destinado en principio para la construcción masiva de viviendas en la posguerra europea, pero que resultaría el modelo canónico de la edificación con estructura de hormigón armada.

De esta manera la expresividad tectónica se desplaza a las fachadas, tal como había enseñado Semper, en donde el principio constructivo, que el arquitecto alemán había situado en un origen textil de "nudo" y "cosido", da lugar a aquella modernidad epidérmica de Otto Wagner. Y que ha conducido al camino sin salida contemporánea del arquitecto reducido a componedor de fachadas.

Distinta vía, también dependiente del conocimiento de la obra teórica de Semper, fue la de la presencia expresiva de la estructura reticular en la envolvente de la edificación en altura de la denominada Escuela de Chicago, y que llevó al profesor Colin Rowe a escribir:

"El esqueleto de la estructura metálica o de hormigón armado es casi con toda seguridad el motivo más común de la arquitectura contemporánea..."

Tal vez el papel de la estructura quede perfectamente ejemplarizado por el dibujo de Le Corbusier que ilustra el tema estructural de su casa Dom-ino, pero, además de su evidente función primaria y además de su

valor práctico, la estructura también ha pasado a adquirir un significado que no es tan obvio.

Aparentemente, la retícula neutral de espacio delimitada por el esqueleto de la estructura nos proporciona un símbolo particularmente convincente y persuasivo, por lo cual resulta que la estructura ya establece relaciones, define una disciplina y genera una forma. La estructura ha sido el catalizador de una arquitectura; pero debe advertirse que la propia estructura también se ha convertido en arquitectura, que la arquitectura contemporánea es casi inconcebible sin ella. No cuesta mucho recordar un sinfín de edificios en los cuales la estructura muestra una apariencia incluso cuando ésta no es estructuralmente necesaria; hemos visto muchos edificios en los que la estructura parece hallarse presente cuando en realidad no lo está; y puesto que la estructura parece haber adquirido una importancia que no estriba en sí misma, todos estamos dispuestos a aceptar tales aberraciones. Sin llevar la analogía demasiado lejos, podríamos decir que en la arquitectura contemporánea la estructura ha pasado a detentar el papel que en la Antigüedad clásica y el Renacimiento tuvo la columna. Como ésta, la estructura establece por todo el edificio una razón común con la cual se relacionan todas las partes, y como el arco de ojiva en la catedral gótica, genera un sistema al que quedan

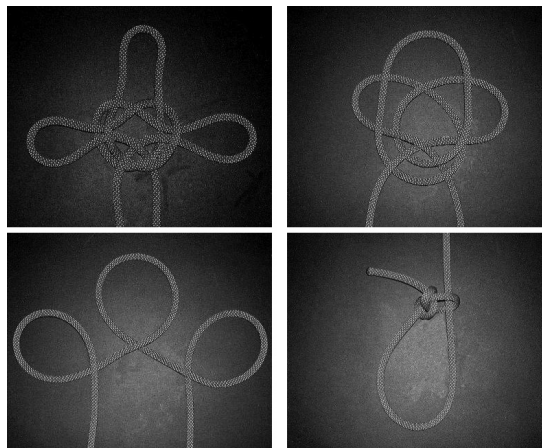


Fig. 5. Formación de un nudo con una cuerda. Figura tridimensional

supeditadas todas las partes”.

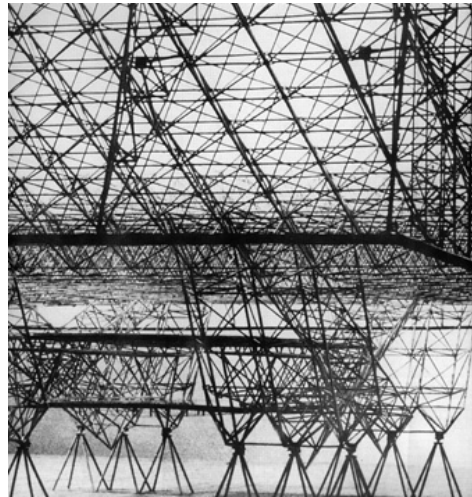
Y despojados, paulatinamente, de la retórica historicista, aquellos rascacielos de Chicago proyectados por Le Baron Jenney, Sullivan, o Burnham, van a desarrollar un tipo canónico que tendrá su epílogo y culminación en la obra de Mies van der Rohe.

En el año 1905, un joven de diecinueve años llamado Ludwig Mies, hijo de Michael Mies y Amalie Rohe, llegaba en tren desde su ciudad natal de Aachen (Aquisgrán) a Berlín. Atrás dejaba sus primeros años con una muy singular formación: la colaboración en el taller familiar de mármoles y cantería, las clases de “Gewerbeschule” de la ciudad, y una relativa experiencia como dibujante ornamental de escayolas, rematada con su primera relación con la arquitectura en el estudio de un arquitecto local, de nombre Schneider.

La educación inicial de Mies van der Rohe fue fundamentalmente práctica, relacionada y encardinada más en el hacer que en el diseño. Algo que define más una manera de aproximarse a la arquitectura que una determinada prefiguración del objeto.

“Allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura”, nos dirá el mismo Mies, algo más tarde, cuando haya contrastado en sus lecturas las intuiciones personales; otra manera de expresar aquel aforismo de que la arquitectura residía en el “cuidado” con el que se colocaban juntos los ladrillo.

Será en Berlín donde Mies encuentre el territorio propicio para el desarrollo de aquella vocación difusa. Tras sus primeros pasos en el estudio de Bruno Paul, (y con el interludio de aquella primera casa para los Riehl), será durante su colaboración en el



Figs. 6. Estructura de hangar de 1945 de Konrad Wachsmann.

despacho de Peter Behrens donde se enfrenta con los debates más vitales sobre la nueva arquitectura. Porque, además de la importancia profesional de Behrens en torno a 1910, con importantes encargos, Mies compartió sus experiencias en aquellos años con los componentes de una prometedora generación de jóvenes arquitectos. Entre otros, Walter Gropius, Adolf Meyer y, de forma esporádica, Le Corbusier.

Previamente, con la oportunidad de aquel primer encargo del filósofo Alois Riehl, Mies había descubierto lo sugestivo del ambiente intelectual de Berlín. De aquel arriesgado y temprano proyecto, surgió una durable relación que perduró hasta la muerte de Riehl en 1924. Y de la colaboración con Behrens, con toda probabilidad, el respeto al clasicismo abstracto y romántico de Schinkel.

Esta influencia es explícita en proyectos iniciáticos como el casi olvidado para la conmemoración de Bismarck. Diseñada al margen de su trabajo con Behrens, en el año 1910, la propuesta nos conduce a aquel sentido monumental de Schinkel, en cuanto a su disposición en la ladera sobre el Rin, y en el ritmo de las columnas que delimitaban la plataforma ceremonial; o en la casa para Hugo Perls en Grunewald, con quién encontró el punto de acuer-

do de la admiración por Schinkel. Y la relación entre esta casa y el Pabellón en los jardines del Palacio Charlottenburg ha sido profundamente señalada.

Distinta es la cuestión, (investigada en los años 80 por Fritz Neumeyer, principalmente, y Francesco Dal Co, sobre los cuadernos y notas de Mies van der Rohe), de la conjunción entre este clasicismo figurativo y la voluntad de la persecución de lo objetivo, encardinada en su interés por el pensamiento de Nietzsche o Guardini.

Una síntesis en cierto modo contradictoria, pero cuyo núcleo de conflicto vino a manifestarse como enormemente productivo.

Un conflicto interior que da lugar a la eclosión positiva que se produce en los años 20, tras el periodo de proyectos previos a la Gran Guerra destinados a la alta burguesía alemana, deudores de aquel clasicismo eficiente, que servían de campo de prácticas para la adquisición del dominio del oficio.

Entre la disyuntiva de la “voluntad de arte” definida por Riegl y la determinación de la forma “objetiva” del empirismo de Berlage, la búsqueda de Mies se centra en la expresión de un “orden esencial” que proviene de aquel aforismo de Nietzsche, citado por Dal Co en este mismo sentido: “Todo artista sabe que su estado “más natural”, esto es, su libertad para ordenar, establecer, disponer, configurar en los instantes de “inspiración”, está muy lejos del sentimiento del dejarse ir y que justo en tales instantes él obedece de modo muy riguroso y sutil a mil leyes diferentes, las cuales se burlan de toda formalización realizada mediante conceptos. (...) Lo esencial “en el cielo y en la tierra” es, según parece,



MIES VAN DER ROHE BERLIN 1921
HOCHHAUS AM BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE

Fig. 7. Rascacielos de cristal de Mies van der Rohe para Berlín

repitémoslo, el obedecer durante mucho tiempo y en una única dirección”.

¿Cuáles serían esas “mil leyes” a las que debe “obedecer” el artista? Para Mies parece claro que estas emanan del nuevo mundo de la técnica. Algo que estaba contenido en aquella distinción insistente realizada por el arquitecto alemán entre *Architectura* y *Baukunst*.

“*Arte de construir*”, tiene esa dimensión compleja que reúne los significados múltiples de la tradición en el oficio, o de entender la forma, su búsqueda, no como un a priori artístico, sino como la consecuencia de un proceso que asume las leyes consistentes de la edificación. Pero no confundamos esta postura como una simple defensa de la maestría constructiva.

“*La Baukunst empieza con la cuidadosa yuxtaposición de dos ladrillos*”, explicaba Mies a Norberg-Schulz en una entrevista publicada en 1958, cuando se había convertido ya, en el mítico arquitecto que controlaba el diseño y la enseñanza de la arquitectura en el Institute of Technology de Chicago. Y aquí el término “*cuidado*” tiene tanto el sentido de “*orden*” como de “*técnica*”, en aquella acepción



Fig. 15. La casa Farnsworth .
Vista desde Norte. Mies van der Rohe

desaparecida que la hacía coincidir con el “arte” (Ars).

Mies es consciente de que la nueva realidad de un mundo en el que la técnica ha generado una “*realidad confusa*” exige un “orden” cuya gramática solo puede provenir de la misma lógica en la que reside el peligro. Algo similar a la conclusión a la que llega Martin Heidegger en su “*pregunta por la técnica*”:

“Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella. Esta región es el arte”.

No es esta una reflexión lejana a la de Mies sobre la esencia: “*Debíamos distinguir el núcleo de la verdad. Sólo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido. Las respuestas que encuentra una generación a esta pregunta, son su aportación a la arquitectura*”. Esta afirmación de Mies, (publicada ya en la tardía fecha de 1961), no era más que la confirmación de un planteamiento que se remontaba a sus primeros años berlineses, en los que había cobrado conocimiento de una serie

de planteamientos filosóficos que coincidían, (o alentaban), con sus preocupaciones arquitectónicas.

Si hay que señalar unos años clave en la evolución de Mies van der Rohe, serían los siguientes al 1922, una fecha señalada en la que la revista “Frühlicht”, plataforma de difusión de los expresionistas alemanes, publica sus versiones de torres de vidrio para el concurso de la Friedrichstrasse, acompañadas de un artículo del arquitecto.

En estos años se realiza su proyecto-manifiesto de la Casa de Campo en Hormigón y el de la Casa de Campo en ladrillo, demostrando como las distintas influencias del momento abarcaban desde la tardía tentación expresionista hasta las primeras experiencias neoplásticas, recogidas en la revista “G”.

La pregunta sobre la esencia en Mies estaba encardinada, necesariamente, en la naturaleza material de la arquitectura, y acabaría centrándose, como expresión ejemplar del nuevo paradigma de la “*la gran tendencia anónima*”.

Si Alois Riehl le había aproximado al conocimiento de Nietzsche, (y las lecturas de la revista “Die Zukunft”), fue la obra del filósofo y teólogo Romano Guardini la que conformó el

núcleo del pensamiento de Mies.

En el cuaderno de notas de Mies van der Rohe, conservado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, aparece subrayada la frase: “*Devolved a las palabras su sentido*”.

Esta cita utilizada por Guardini en un sentido religioso cobra para Mies un significado arquitectónico: “*manipulación de las formas*”.

El problema de la forma para Mies es ajeno a la retórica; no se trata sólo de que esta no esté determinada, sino de que cada objeto, o elemento, se exprese por sí mismo. Recuperar el sentido es, por tanto, reencontrarse, ingenuamente, con el origen.

Y nada más “*sachlich*” que un elemento constructivo que debe su configuración a una respuesta racional y efectiva a solicitaciones estructurales genéricas.

En efecto, la sección del perfil de acero laminado está “*normalizado*” en cuanto procede de un proceso de fabricación industrial, y su geometría está adaptada para soportar la flexión con la mayor economía de material.

La difícil conciliación entre la “*espiritualidad*” buscada por Mies, (el orden esencial de la sociedad industrial), y la “*objetividad*” de la forma industrial, tiene su primera confrontación en aquellos soportes metálicos, “*violentados*” por la sección en cruz; definidos artesanalmente para el Pabellón de Barcelona y la casa Tugendhat.

En estas dos obras maestras, que suponen la culminación del proceso de maduración de Mies, coexisten los primeros temas arquitectónicos que habían constituido las preocupaciones en la primera etapa del arquitecto.

La composición expansiva, conseguida mediante el tratamiento de los muros como elementos plásticos autónomos, la disposición simétrica/asimétrica de la planta, los primeros tanteos sobre el concepto de “*planta libre*”, o la manipulación de los reflejos como estrategia de disolución material estaban en estas obras mitigadas en la lejanía. Una, el Pabellón de Alemania, por su destrucción física; la otra, la casa construida en Brno, por su ubicación al margen de los focos europeos de difusión de la nueva cultura arquitectónica.

En realidad lo que allí se constataba eran las distintas influencias arquitectónicas y filosóficas de Mies: Wright, van Doesburg, o el lejano eco del Schinkel más pintoresco, a través del filtro de la visión sobre la técnica moderna de un Guardini o un Friedrich Dessauer.

Tras el cierre de la Bauhaus por los nazis, (tanto la sede de Dessau, como posteriormente la de Berlín-Steglitz), y con el fracaso de los intentos, (mitad ingenuos y otro tanto interesados), de convencer a los responsables culturales del nuevo régimen sobre las posibilidades de la nueva arquitectura, Mies acepta la invitación para incorporarse al Armour Institute de Chicago.

Y es desde esta nueva plataforma del pragmatismo técnico cuando Mies alcanza el mayor grado de síntesis, en su silencioso camino de búsqueda de un orden esencial en un mundo dominado por la técnica.

Tanto el “*Crown Hall*”, en el ITT de Chicago, como la casa Farnsworth, suponen una radical opción respecto a la confianza en la expresividad de la estructura y del perfil de acero. Pero la casa Farnsworth es algo más, como casa-manifiesto recrea, en clave

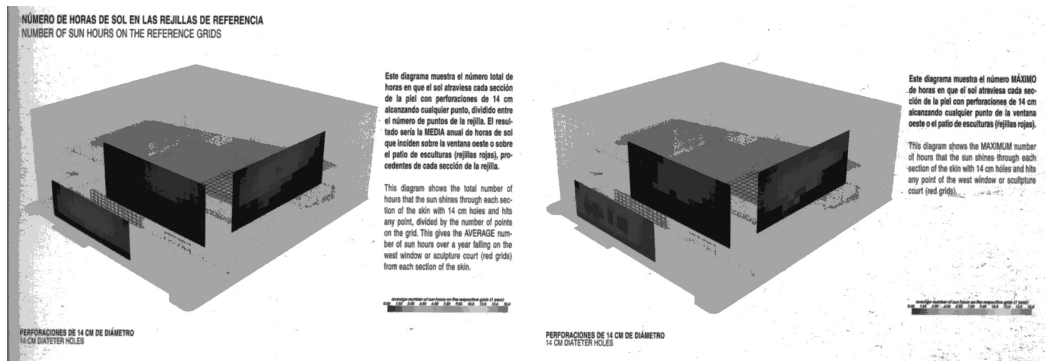


Fig. 8 y 9. Estudio de iluminación para el control de la fachada. Sanna y Sejima en Valencia

moderna, aquellos motivos originarios de la Casa Primitiva, donde residía la dimensión antropológica del habitar en tensión con la anulación de la centralidad, y la incorporación del principio de la transparencia.

Las torres en la Lake Shore Drive, el rascacielos Seagram, o la Neue Nationalgalerie en Berlín, son otros hitos de la madurez del arquitecto que, en cierto modo, pensaba haber alcanzado su objetivo:

“La gran forma que ha de aportar el sentido a una época surge a través de una revelación interminablemente lenta... No todo lo que ocurre sucede en el plano de lo visible. Los combates decisivos del espíritu se libran en campo de batalla invisibles. Lo visible sólo es el último estadio de una forma histórica. Su revelación. Su verdadera consumación. Después se derrumba. Y surge un nuevo mundo.”

La visión “práctica” y científica del objeto supone una disgregación de la experiencia existencial, lo que no significa que sea errónea sino “válida” en el interior de su sistema discursivo. Porque, si atendemos a Deleuze, el objeto de la ciencia no son los conceptos, sino las funciones que se presentan como proposiciones; es decir, provienen de una observación externa y parcial, y se definen, científicamente, siempre en relación a lo que

podríamos denominar de manera genérica, como ejes de referencia.

Afrontar la tarea, desde el punto de vista científico-técnico, de dimensionar una estructura de edificación, es acudir a un método que abstrae funciones de la complejidad de lo real, y que, por tanto, se desinteresa por sus otras posibilidades potenciales, como por ejemplo, definir la escala de un ámbito espacial, su direccionalidad o isotropía, o la misma presencia de la materia o del peso, (de la percepción de la gravedad).

Es desde esta perspectiva cuando podemos decir que la estabilidad es un concepto, un entrecruzamiento de “variaciones” y no de “variables”, una concentración de la experiencia.

Por ello, la arquitectura, que procede de la edificación, pero que se entiende como una “cualidad” de ésta, debería atender aquella reclamación del filósofo:

“Composición, composición, ésta es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte. No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia, con la composición estética, que es el trabajo de la sensación. Únicamente

este último merece plenamente el nombre de composición, y una obra de arte jamás se hace mediante la técnica o para la técnica”.

El trabajo de la sensación, (hay que entenderlo bien), no significa una dejación del rigor a favor de la arbitrariedad formalista, sino que nos sitúa ante la específica “materia” del proceso creativo. La sensación ya no es materia (húle) ni forma (morphé) en el sentido aristotélico, sino proviene del vacío, de ese ámbito de tensión existente por el encuentro de las distintas polaridades. Porque el objeto del arte no es la comunicación, ni mucho menos la opinión; es el configurar un bloque de sensaciones, donde toda la materia se vuelve expresiva.

Y supone, también, revisar el mismo estatuto teórico del concepto de forma. Está, en su acepción más tradicional, implica la idea de contorno, conjunto e individuación, en el marco conceptual de la dualidad estable / inestable. La contraposición de dos estados; el primero basado en el equilibrio alcanzado por un sistema cuando todas las transformaciones posibles se han realizado, y en el segundo

existe una situación precaria de equilibrio que se resuelve en un nuevo estado de estabilidad. A su superación contribuyó Simondon con su libro “L'individu et sa genese physico-biologique” (París, PUF, 1964) donde introducía el concepto de metaestabilidad, un tipo de equilibrio que se corresponde con un alto nivel de energía potencial, a diferencia de aquella estabilidad que suponía el nivel más bajo.

Esta metaestabilidad tiene su equivalencia en una Forma caracterizada más por la idea de modulación y variación continua, que por el límite o contorno.

En todo caso estaríamos en un territorio no compartido sino único, donde se entrecruzan los distintos planos que definen la ciencia, el pensamiento, y del arte. Y tenemos el reclamo de alcanzar la meta, ahora situada en el origen, donde la diferencia entre la ingeniería y la arquitectura reside sólo en el tipo de objeto que se proyecta y no en la segregación de los distintos temas de aquel proyecto.

Juan Miguel Hernández León es arquitecto y catedrático de Composición de la ETSAM



Fig. 10. Palazzetto dello Sport. Pier Luigi Nervi. Roma. 1958