



Editorial Rosselló, 87-89
Gustavo Gili, SL 08029 Barcelona - España
Tel. 93 322 81 61
Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
http://www.ggili.com



2G N.48/49 Mies van der Rohe.

Casas
Beatriz Colomina, Moisés Puente, Hans-Christian Schink (textos)
Moisés Puente (ed.)
Hans-Christian Schink (fotografías)

270 pp, 30 x 23 cm
Rústica
english/español

ISBN: 978-84-252-2188-0

Precio: **66.35 €**

NÚMERO DOBLE

Este número doble de la revista 2G presenta por primera vez todas las casas que Mies van der Rohe construyó y diseñó, desde sus inicios en Berlín hasta su estancia en Estados Unidos. Cada una de las casas construidas se documenta con nuevas fotografías –encargadas para esta publicación al prestigioso fotógrafo alemán Hans-Christian Schink–, los dibujos originales y fotos de época con el fin de ofrecer una nueva visión sobre la obra doméstica de Mies van der Rohe.

La publicación viene completada por dos ensayos de Beatriz Colomina y Moisés Puente que aportan una nueva perspectiva sobre esta faceta tan particular de la obra del maestro alemán. Todas las casas que Mies no llegó a construir se recopilan en la sección 'nexus' de la revista.

Índice de contenidos:

Introducciones

La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo por **Beatriz Colomina**
Mies el habitante por **Moisés Puente**

Obras

Casa Riehl, Potsdam, 1906–1907
Casa Perls (1911–1912) y ampliación Fuchs (1928), Berlín
Casa Werner, Berlín, 1912–1913
Casa Urbig, Potsdam, 1915–1917
Casa Eichstaedt, Berlín, 1921–1923
Casa Mosler, Potsdam, 1924–1926
Casa Wolf, Gubin, 1925–1927
Casas Lange y Esters, Krefeld, 1927–1930
Casa Tugendhat, Brno, 1928–1930
Casa para una pareja sin hijos, Berlín, 1931
Casa Lemke, Berlín, 1932–1933
Fotografiar la casa Farnsworth por **Hans-Christian Schink**
Casa Farnsworth, Plano, 1945–1951
Casa McCormick, Elmhurst, 1951–1952
Casa Morris Greenwald, Weston, 1951–1956

Biografía

Nexus

Las casas no construidas de Mies van der Rohe

Nota del editor:

'Nota del editor

Varias razones nos han llevado a la publicación completa de las casas unifamiliares de Mies van der Rohe. En primer lugar, la ausencia de ediciones exhaustivas sobre la obra doméstica de Mies van der Rohe; la más completa que puede encontrarse fue publicada en alemán en 1981: Tegethoff, Wolf, *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*, R. Bacht, Essen, 1981.

A pesar de su rigor, omitía la obra europea temprana y parte de los proyectos americanos no construidos, centrándose en lo que podríamos llamar la etapa clásica del autor. La repercusión de este libro fue enorme y abrió nuevas perspectivas al estudio de Mies, arrojando luz sobre obras casi inéditas hasta entonces. En su etapa americana, cuando su labor empezaba a valorarse en toda su dimensión y era objeto de exposiciones y publicaciones, Mies van der Rohe ocultó conscientemente sus primeras obras, y muy pocas de ellas se recogieron en sus primeras monografías. La destrucción de los documentos almacenados en su estudio berlinés de la calle Am Karlsbad a mediados de la década de 1920 contribuyó, sin duda, a la imagen que el propio Mies quiso dar de sí mismo.

Pocos años después de la aparición del estudio de Tegethoff, Sandra Honey dedicaría un volumen a la obra europea de Mies (*Mies van der Rohe. European works*, Academy Editions, Londres, 1986), ampliando enormemente la información sobre los trabajos iniciales del arquitecto. Desde entonces se han sucedido las publicaciones alrededor de Mies, pero ninguna se ha centrado plenamente en esta faceta doméstica.

Por otro lado, creímos que la división de las tan manidas dos etapas clásicas, la europea y la americana, no tenía ya demasiado sentido y que era preferible intentar trazar nexos entre ambas a establecer barreras separadoras. Para ello, ha sido crucial la decisión de encargar todos los reportajes a un mismo fotógrafo (no especializado en arquitectura, sino perteneciente al mundo del arte). Con su mirada precisa y unificadora, las imágenes de Hans-Christian Schink permiten entender las casas como un todo más allá de cuestiones cronológicas o estilísticas.

Se ha primado la exhaustividad y se ha creído importante incluir todas las casas construidas, a pesar del deficiente estado de conservación de las más antiguas; aunque sus exteriores puedan parecer más que aceptables, los interiores han sufrido sucesivas transformaciones que hacían casi imposible encontrar rasgos de la obra original. Dos de las casas importantes han desaparecido (la casa Wolf en Gubin, destruida en la II Guerra Mundial, y la casa para una pareja sin hijos en Berlín, desmontada después de la exposición), de modo que se presentan de la única manera posible, con material de archivo.

Aunque Mies no llegó a construir demasiadas casas unifamiliares, sí recibió bastantes encargos que nunca llegaron a materializarse. Para entender la verdadera dimensión de la faceta doméstica de su obra, era necesario que todos estos proyectos salieran a la luz y se han recopilado en la sección final del nexus. Ninguna de estas dos partes de la publicación, la de las casas construidas y las no construidas, puede entenderse de manera independiente.

En la medida de lo posible, se ha intentado acompañar los proyectos con los pocos comentarios, escritos u orales, que Mies dejó sobre sus casas, entendiendo que nadie mejor que el autor para explicar sus propias obras.

Por último, pero no por ello menos importante, cabe destacar la labor de búsqueda en numerosos archivos que ha permitido reunir en un mismo volumen documentos que, en algunos casos, o eran inéditos o se habían publicado con mala calidad. Las actuales técnicas de digitalización de documentos permiten apreciarlos con un detalle insólito hasta ahora.'

Copyright del texto: sus autores

Copyright de la edición: Editorial Gustavo Gili SL

Extracto de la primera introducción:

'La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo

por Beatriz Colomina

La arquitectura de Mies está dominada por la idea de la casa. Incluso sus edificios públicos pueden entenderse como extensiones de su continua investigación sobre la casa. De hecho, Mies desarrolló un concepto de casa tan radical que desplazó los supuestos que regían todos los tipos de edificios. Mirar las casas de Mies es mirar a un cambio radical en arquitectura. Este poderoso desplazamiento de las tradiciones, cuyos efectos todavía pueden sentirse hoy en una serie de réplicas sísmicas continuadas, fue lanzado con los más delicados materiales e insinuaciones. Mies utilizó las publicaciones y las exposiciones efímeras para emprender una nueva manera de pensar que parece que a él mismo le sorprendió y que le llevó décadas desarrollar en su totalidad. El Mies que conocemos, la célebre figura del movimiento moderno, fue incubado en el espacio inmaterial de las exposiciones temporales y de las publicaciones y, en última instancia, absorbió la lógica de la exposición en la sustancia misma de la arquitectura.

La casa de exposición

El lugar que ocupa Mies en la historia de la arquitectura, su papel como uno de los líderes del movimiento moderno, fue instaurado mediante una serie de cinco proyectos, ninguno de ellos construido (e incluso no construibles, pues no llegaron a ese grado de desarrollo), que hizo públicos a través de exposiciones y publicaciones durante la primera mitad de la década de 1920: su propuesta para el concurso de rascacielos en la Friedrichstrasse de 1921, expuesto en el Ayuntamiento de Berlín, el rascacielos de vidrio de 1922 producido para la *Grosse Berliner Kunstausstellung* (la Gran Exposición de Arte de Berlín), el edificio de oficinas de hormigón de 1923, la casa de campo de hormigón y la casa de campo de ladrillo, presentadas en las

Exposiciones Artísticas de Berlín de 1923 y 1924 respectivamente. Después de Berlín, los proyectos se presentaron de nuevo en una serie de lugares, incluyendo la exposición comisariada por Walter Gropius *Internationale Architekturausstellung* (Exposición de Arquitectura Internacional) celebrada en la Bauhaus de Weimar, y la exposición De Stijl organizada por Theo van Doesburg en la galería L'Effort Moderne de París, y se publicaron en una larga lista de revistas de vanguardia y profesionales, como *Frühlicht*, *G*, *Journal of the American Institute of Architects*, *Merz*, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* y *L'Architecture Vivante*, al igual que en numerosos libros sobre arquitectura moderna publicados en la década de 1920.

Los primeros textos de Mies también fueron escritos en relación con estos proyectos. Su primer artículo, 'Hochhäuser' ('Rascacielos', 1922), se publicó en el primer número de *Frühlicht*; 'Bürohaus' ('Edificio de oficinas', 1923) se publicó en el primer número de *G* acompañando al proyecto de Edificio de oficinas de hormigón; y 'Bauen' ('Construir', 1923), escrito en colaboración con Hans Richter, editor de la revista *G*, apareció enmarcando la casa de campo de hormigón en el segundo número de esa misma revista. En aquellos años, Mies escribió un total de siete artículos que contribuyeron de una manera significativa a la creación de su personaje. Fue también alrededor de 1920 cuando Mies se separó de su mujer y de sus hijas para dedicarse plenamente a la arquitectura, cambiando su nombre a Miës van der Rohe, añadiendo el apellido de su madre, Rohe, al suyo propio, Mies, junto a la denominación holandesa 'van der'. Según Sandra Honey, 'por entonces lo holandés se exaltaba mucho en Alemania'. Otros críticos han sugerido que él esperaba que sonara parecido al alemán 'von', con sus matices aristocráticos; incluso añadió la diéresis a la 'e' de Mies (que en alemán se pronuncia *mis*) para que se deshiciera el diptongo, pues en alemán 'mies' significa 'feo, malo, ordinario, pobre, miserable'; evidentemente, Mies no quería que ninguno de estos atributos se asociara a su obra. Su proyecto para el concurso de la Friedrichstrasse ya lo firmó como Miës van der Rohe. A mediados de la década de 1920 se había ya asegurado una fuerte posición dentro de las principales asociaciones de arte y de arquitectura de Alemania: Werkbund, Novembergruppe, Bund Deutscher Architekten (BDA) y Der Ring. Todos los aspectos de su vida, obra, autorrepresentación y teorización fueron reconstruidos durante los años de estos cinco proyectos experimentales.

Fueron estos cinco proyectos, esta 'arquitectura de papel', junto al aparato publicitario que los rodeaban, los que hicieron de Mies una figura histórica. Las casas que había construido hasta el momento, y que continuaría desarrollando durante esos mismos años, no le hubieran llevado a ninguna parte. Si bien un crítico se había fijado en la casa Riehl de 1907, y la casa se publicó en las revistas *Moderne Bauformen e Innen Dekoration*, entre los un tanto modestos artículos de 1910 que informaban sobre esta casa y su artículo de 1922 publicado en *Frühlicht*, donde presentaba el rascacielos de vidrio, nada más de la obra de Mies aparece en ninguna publicación.

¿Podríamos atribuir este silencio a la ceguera de los críticos de arquitectura de entonces, como parecen insinuar algunos historiadores? La postura de Mies al respecto es muy clara. A mediados de la década de 1920, Mies destruyó los dibujos de la mayor parte de su obra anterior, construyendo de este modo una 'imagen' muy precisa de sí mismo, de la que se había borrado toda incoherencia, todo paso en falso (nótese el paralelismo con Adolf Loos, quien destruyó todos los documentos de sus proyectos cuando dejó Viena para instalarse en París en 1922; y con Le Corbusier, quien excluyó todas sus primeras casas en La Chaux-de-Fonds de su *Oeuvre complète*). Todavía en 1947, Mies no permitió que Philip Johnson publicara la mayor parte de sus primeras obras en la monografía que estaba preparando como catálogo de la primera exposición 'retrospectiva exhaustiva' sobre la obra de Mies en el Museum of Modern Art de Nueva York, y que constituiría el primer libro sobre Mies. 'No resulta suficiente como declaración', se supone que dijo Mies acerca de los dibujos de un proyecto temprano de una casa que Johnson quería incluir en la exposición. Mies excluyó de su exposición todas sus primeras y más tradicionales obras anteriores a 1924, a excepción de su proyecto no construido para la villa Krölller-Müller (1912-1913).

Tres décadas después, cuando, en ocasión de la tercera edición de su libro sobre Mies, le preguntaron a Philip Johnson en una entrevista cómo habría hecho el libro entonces, Johnson respondió: 'Sobre todo, investigaría [...] la brusquedad con la que Mies pasó de lo que había estado haciendo previamente al rascacielos de vidrio de 1921'. Una pista fundamental del repentino cambio de dirección de Mies la proporcionó Sandra Hone cuando escribió que el momento crucial se produjo cuando Walter Gropius rechazó exponer el proyecto de Mies para la villa Krölller-Müller en su *Ausstellung für unbekannte Architekten* (Exposición de arquitectos desconocidos) de 1919. Según Mies, Gropius le dijo: 'No podemos exponerla; buscamos algo completamente diferente'. El fracaso que supuso esta casa, un proyecto por el que sentía tanto apego como para incluirlo en la exposición del MoMA de 1947, o el trauma de ese rechazo, estimularon a Mies a llevar a cabo un cambio fundamental en su obra. Excluido de una exposición dedicada a una sensibilidad emergente, Mies comenzó a proyectar directamente para las exposiciones y, al hacerlo, revolucionó su trabajo. Los concursos, las exposiciones y las publicaciones de principios de la década de 1920 no sólo ofrecieron a Mies la oportunidad de presentar sus primeros proyectos modernos, sino que éstos fueron modernos precisamente porque se produjeron para dichos contextos. El lugar de la exposición se convirtió en su laboratorio.

La obra de Mies es un caso clásico de un fenómeno más amplio. La arquitectura moderna no se hizo 'moderna' tal como se entiende habitualmente, mediante el uso de vidrio, acero u hormigón armado, sino al involucrarse con los medios de comunicación: publicaciones, concursos y exposiciones. Los materiales de comunicación se utilizaron para reconstruir la casa, literalmente en el caso de Mies. Lo que habían sido una serie de proyectos domésticos bastante conservadores, construidos para clientes reales (las casas Riehl, Perls, la villa Krölller-Müller, o las casas Werner y Urbig) se convirtieron en el contexto de la Gran Exposición de Arte de Berlín, de las revistas *G*, *Frühlicht*, etc., en una serie de manifiestos de arquitectura moderna.

Y no sólo eso, sino que en Mies puede verse, quizá como en ningún otro arquitecto del movimiento moderno, un verdadero caso de esquizofrenia entre sus proyectos de casas 'publicadas' y los que desarrolló para sus clientes. Todavía en la década de 1920, al mismo tiempo que desarrollaba sus proyectos más radicales, Mies construyó casas tan conservadoras como la casa Eichstaedt (1921-1923) en un suburbio de Berlín y la Mosler (1924-1926) en Potsdam. ¿Podemos echar la culpa de estos proyectos al gusto conservador de los clientes de Mies? Georg Mosler era un banquero, y se dice que la casa era un reflejo de sus gustos; sin embargo, cuando en 1924 el historiador del arte y artista constructivista Walter Dexter, quien tenía mucho interés en la arquitectura moderna y la apoyaba, encargó a Mies que le hiciera una casa, Mies fue incapaz de proponer la casa moderna que deseaba el cliente en el plazo acordado, dando una excusa tras otra. La fecha de entrega se pospuso en repetidas ocasiones y Walter Dexter acabó encargando el proyecto a otro arquitecto. De hecho, no fue hasta 1927 que Mies fue capaz de romper con la tradición, cuando consiguió utilizar una estructura de acero y construir paredes no portantes en su edificio de viviendas en la Weissenhofsiedlung. Durante un largo período de tiempo, pues, existió una enorme distancia entre la arquitectura fluida de los proyectos publicados de Mies y su lucha por encontrar las técnicas apropiadas para producir dichos efectos en la forma construida. Durante muchos años intentó alcanzar literalmente el nivel de sus publicaciones. Quizá esta sea la razón por la que trabajó tan duro para perfeccionar una sensación de realismo en la representación de sus proyectos, como, por ejemplo, en el fotomontaje del rascacielos de vidrio con coches circulando por la Friedrichstrasse de Berlín.

No es casualidad que Mies consiguiera finalmente a ponerse a nivel consigo mismo en el contexto de los edificios construidos a escala 1:1 para las exposiciones. Las propuestas más extremas e influyentes en la historia de la arquitectura moderna fueron construidas en el contexto de exposiciones temporales. Piénsese en la Glashaus de Bruno Taut (el pabellón para la industria del vidrio de la Exposición del Deutsche Werkbund en Colonia, 1914), el pabellón de la revista L'Esprit Nouveau en París (1925) de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, el pabellón de la URSS de Konstantín Mélnikov en París (1925), la casa del futuro (1956) de Alison y Peter Smithson, etc.

Dentro de esta tradición de experimentación en las exposiciones, la casa constituye el tema clave. Para los arquitectos, la casa tiene el atractivo del experimento. En situaciones de menores dimensiones, más compactas y controladas, se hace posible la especulación. La casa se convierte en un laboratorio de ideas y, por esta razón, quizá en el único lugar posible para la producción artística que le queda al arquitecto; el resto no es más que infraestructura decorada. En el siglo XX, la casa no fue simplemente una tipología más, sino el vehículo más importante para la investigación de las ideas arquitectónicas. Si el siglo XIX no puede pensarse sin sus edificios públicos, el teatro, la ópera, la bolsa de valores y el museo, todo el siglo XX, desde principio a fin, estuvo obsesionado con la casa. Desde Frank Lloyd Wright y Adolf Loos, hasta Peter Eisenman, Frank O. Gehry y OMA, prácticamente todos los arquitectos del siglo XX elaboraron sus ideas arquitectónicas más importantes a través de las casas.

Si la casa era el laboratorio de las ideas y la exposición el lugar para los proyectos más experimentales, la exposición de casas actuaba como la avanzada, con los arquitectos más radicales intercambiando propuestas y contrapropuestas en un debate continuo que duró durante todo el siglo. Mientras en una exposición de arquitectura las maquetas y los dibujos son el lenguaje que los arquitectos utilizan para hablar con otros arquitectos, en la exposición de casas construidas los arquitectos logran comunicar el mensaje a un público más amplio. Un ejemplo del primer tipo de exposiciones fue la extraordinariamente influyente exposición De Stijl, celebrada en la galería L'Effort Moderne de París en 1923, donde se expusieron las innovadoras maquetas de casas de Theo van Doesburg y Cornelius van Esteren, maquetas cuya influencia todavía resulta patente hoy. Un ejemplo del segundo tipo fue el pabellón de la revista L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, una unidad de su proyecto de las Immeuble Villas construida para la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925. La exposición De Stijl se celebró en lo que actualmente llamaríamos una galería comercial, con un público de expertos, mientras que la segunda se celebró en una enorme feria abierta al público. Con el pabellón de L'Esprit Nouveau, la casa en sí misma se convirtió en material de exposición. El espacio de la exposición y lo expuesto eran la misma cosa.

Mies explotó completamente ambas oportunidades. (...)

Copyright del texto: sus autores

Copyright de la edición: Editorial Gustavo Gili SL



