

EL CROWN HALL NO ES TRANSPARENTE

MIES VAN DER ROHE Y EL RECINTO INEXPUGNABLE

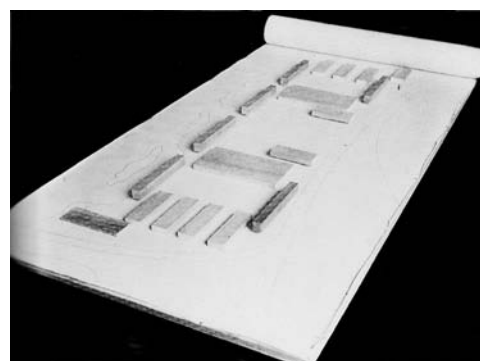
Juan Coll-Barreu

La historiografía tradicional ha alabado el edificio para la escuela de Arquitectura del IIT, finalizado en 1956, como el más claro ejemplo de los paradigmáticos pabellones transparentes y sin pilares intermedios construidos por Mies van der Rohe, la ejecución racional de una urna de vidrio confiadamente abierta al exterior. Un análisis indagador y novedoso descubre las profundas claves proyectivas de un edificio que ahora se muestra marcadamente distinto.



1

La casa Farnsworth había sido su primer *clear span building*, edificio de una sola habitación sin pilares intermedios, y se convirtió en el paradigma universal moderno de pabellón transparente. Seis años después, Mies van der Rohe terminó el Crown Hall, otro pabellón sin pilares y de vidrio, que esta vez encerraba una sala gigante, de 120 por 220 pies de superficie, 18 pies de altura libre y destinada a escuela de Arquitectura del Illinois Institute of Technology de Chicago.



2

Fig. 1. Casa Farnsworth en Plano, Illinois, 1945-1951, primer *clear span building* de Mies van der Rohe. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 2. Maqueta de una de las propuestas iniciales del campus del IIT. Los edificios flotan sobre el blanco abstracto del papel. (Fotografía de Hedrich-Blessing).

Fig. 3. Sala diáfana y transparente del Toronto Dominion Bank, Toronto Dominion Center, 1963-1969. (Fotografía de Balthazar Korab).

Fig. 4. Neue Nationalgalerie de Berlín, 1962-1967. Transparencia hacia el exterior y visión de la estructura de cubierta desde el interior. (Fotografía de K. Lee bajo GFDL).



3



4

Sin embargo, la estructura, su percepción interior, la conexión del edificio con el suelo, la singular relación entre el interior y el exterior, la identificación del cerramiento... advierten de que la nueva sala del IIT en un edificio esencialmente distinto no sólo a la pequeña casa de Plano sino también a los grandes pabellones diáfanos que seguirán en la carrera de Mies, encabezados por la oficina de correos del Chicago Federal Center, el Toronto Dominion Bank y la Neue Nationalgalerie de Berlín.

Entre las diferencias destaca la falta de transparencia. A pesar de su carácter de pabellón de cristal en el jardín continuo del campus, de las enormes piezas de vidrio plano que componen sus cuatro delgadas fachadas, y a pesar de pasar por transparente, el interior del Crown Hall y la cotidianeidad urbana del exterior son mutuamente inaccesibles.

Curiosamente, estas circunstancias han resultado inadvertidas para la historiografía del maestro —la cual ha agrupado a gran parte de la mejor crítica moderna para producir un prestigioso y coherente cuerpo doctrinal, cuyas conclusiones, en ocasiones, han podido interpretarse de un modo reduccionista, motivado probablemente por la presencia abrumadora de un recuerdo miesiano unánimemente enmarcado en el minimalismo—, que ha reconocido en la escuela de Arquitectura del IIT el más claro ejemplo de los paradigmáticos pabellones transparentes y sin pilares intermedios construidos por Mies van der Rohe, ejecuciones racionales del ideal moderno de una urna de vidrio confiadamente abierta al exterior, y que incluso ha alabado la pretendida transparencia del edificio.

Es otro triunfo de Mies. El arquitecto construyó un conjunto de significados que trascendieron a la obra aparente.

PABELLÓN NEGRO O PABELLÓN BLANCO

El edificio llegó mucho después que sus vecinos. Finalizado en 1956, se situó en el extremo Sur del campus, sobre la alfombra verde de la *tabula rasa* planteada por Mies van der Rohe para el IIT casi veinte años antes. Con los lados largos de la sala colocados perpendicularmente al eje de ordenación trazado en paralelo a *State Street*, y con un acceso en el centro de cada uno de estos lados largos, tanto la planta como su ubicación parecen anunciar una atravesabilidad obligada, aspiración que se hace casi ineludible al recordar el Pabellón de Barcelona, donde un peatón puede mirar a través de la planta y después atravesar libremente el edificio, de lado a lado.

También la sala del IIT está elevada, aunque en esta ocasión el podio no responde a una venerable operación topográfica sino que resuelve la ubicación en el semisótano de los talleres y aulas del *Institute of Design*.

El techo del podio es el forjado que, indefectiblemente, tropieza con la mirada del observador. Puesto que el pavimento de la sala elevada está situado a 6 pies sobre la rasante (1,82 m) y el

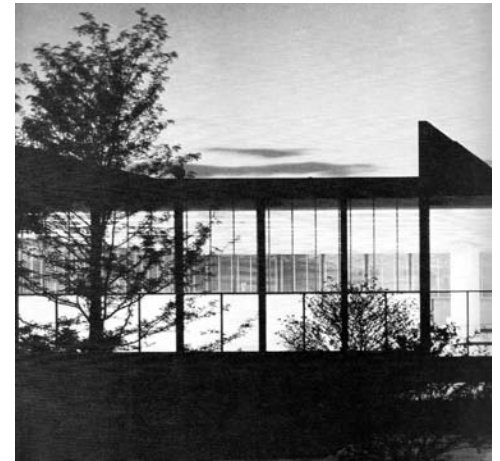


5

conjunto del canto visible del forjado –carpinterías, frente de forjado y aireadores situados sobre el pavimento– mide 2,27 pies (70 cm), es prácticamente imposible que un adulto en pie no choque visualmente con esta franja horizontal, negra y dura, el fragmento más sólido de la fachada. Es el primer rechazo a la transparencia, pero no el mayor.

Los cuatro lados del rectángulo se cierran con vidrio blanco, el cual reafirma absolutamente el carácter infranqueable del edificio. Son blancos los vidrios de la sala principal hasta el travesaño situado a dos metros de altura y lo son también los vidrios del semisótano, cuyas carpinterías oscilantes hacia el interior impiden la visión desde fuera incluso en la posición de máxima apertura. Las dos plantas permanecen inescrutables desde la calle. El edificio es un adversario con sus fachadas uniformes e inacabables, como un prisma de piedra artificial.

El vidrio de Mies no es transparente sino pétreo. El pabellón de cristal en el jardín es en realidad una construcción opaca y sin poros. La apariencia lechosa es la opacidad más impertinen-



6

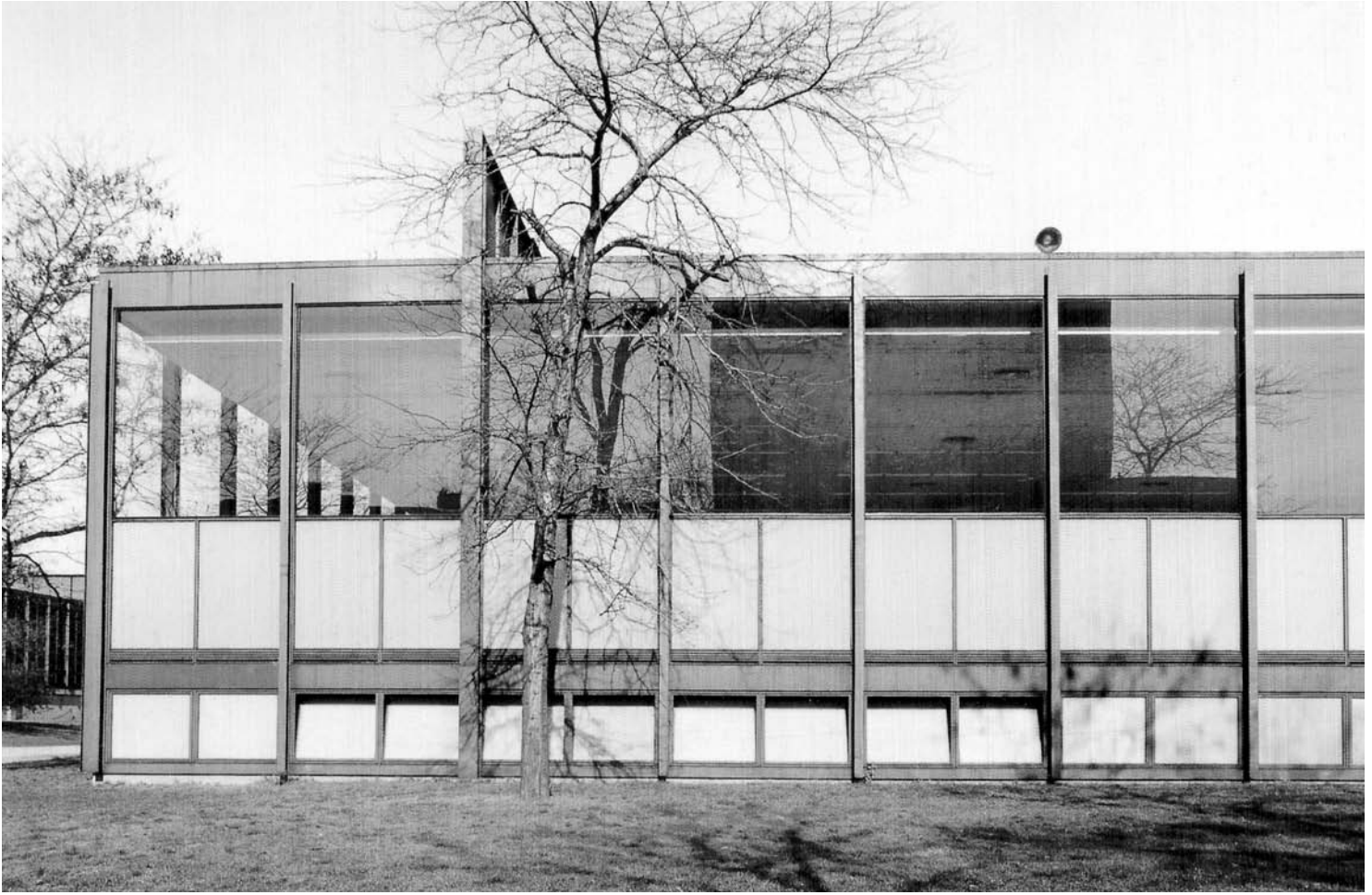


7

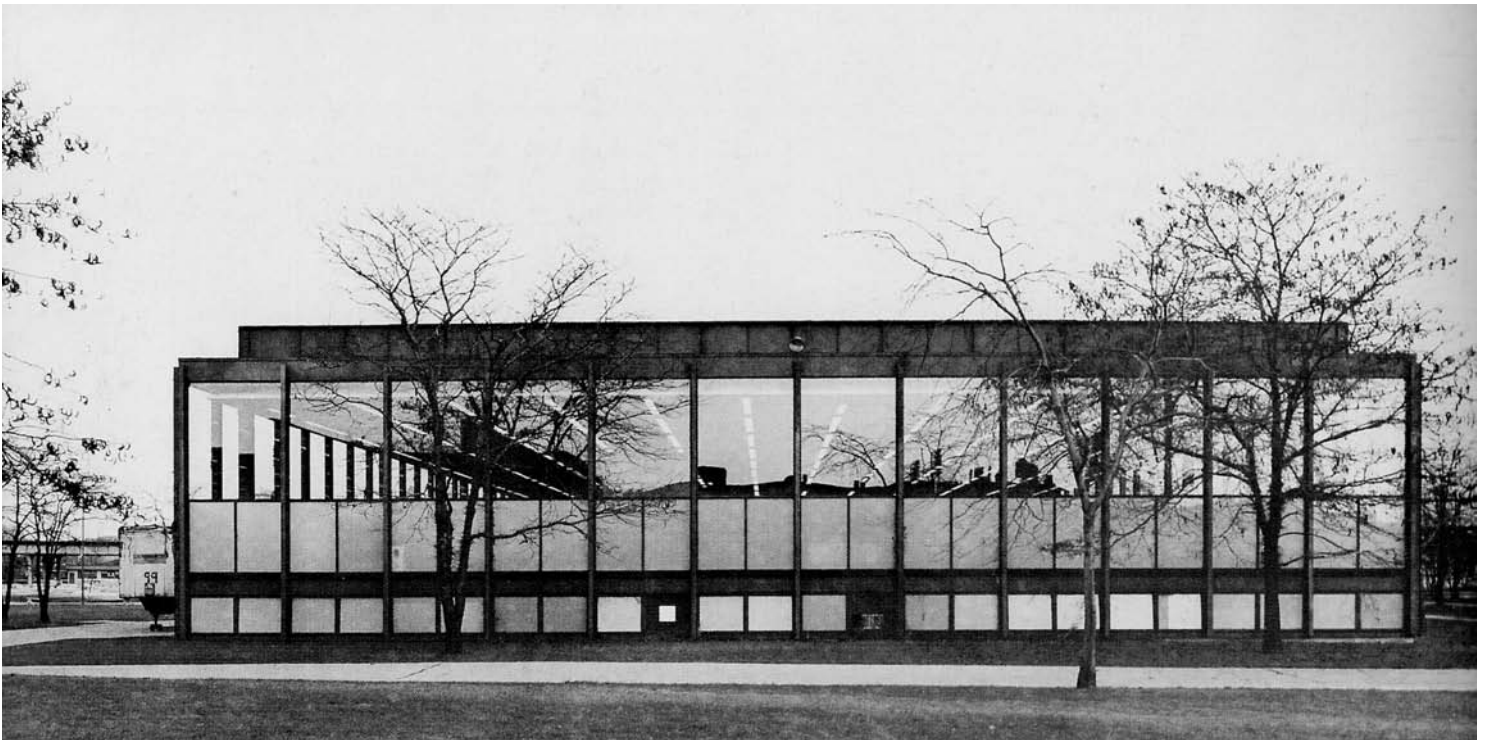
Fig. 5. La mirada choca con la franja horizontal, negra y dura, del conjunto del canto visible del forjado. Debido al vidrio blanco y al modo de apertura de las carpinterías, son absolutamente imposibles las visiones desde el semisótano hacia el exterior y desde el exterior hacia el semisótano. (Fotografía de Balthazar Korab).

Fig. 6. Durante la noche se manifiesta aún más la impenetrabilidad visual del edificio. (Detalle de una fotografía de Bill Engdahl para Hedrich-Blessing).

Fig. 7. El cerramiento de vidrio blanco hasta dos metros de altura visto desde el interior. (Fotografía de Werner Blaser).



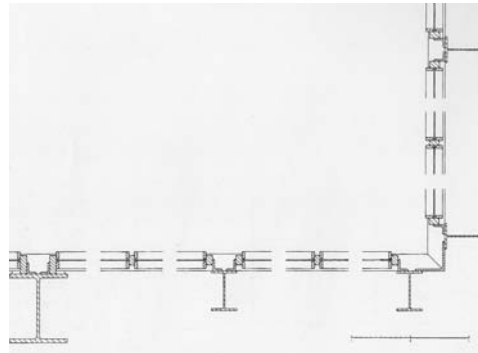
8



9



10



11



12

te, por su luminoso recuerdo de la transparencia. Colocado al lado del acero negro, el color blanco del vidrio grita como los brochazos de cal que hasta hace poco se pintaban sobre ventanas o escaparates cuando se deseaba ocultar la visión del interior.

El negro y el blanco absolutos compiten en una oposición inédita en la obra de Mies, hostil y aparentemente inexplicable.

ACERO FERROVIARIO

La estructura vertical, que sigue en el edificio el esquema casi mágico, por su apariencia de inestabilidad, inaugurado por los pilares de la casa Farnsworth, se puebla de pies derechos de perfiles abiertos de acero tangentes a las fachadas, hasta el punto de otorgar a las visiones oblicuas del edificio, que, en definitiva, son las habituales para un peatón en las aceras y caminos del campus, la ilusión de una caja metálica y negra protegida por contrafuertes angulosos, como una construcción inexpugnable.

La dimensión de la estructura para Edith Farnsworth se transforma en descomunal al llegar a Chicago. Los etéreos perfiles blancos, que parecían los espíritus del acero, son ahora insistentemente negros, manifiestamente normalizados y tan numerosos como para conformar un cerramiento. Puede fácilmente compararse la fachada con una empalizada, con un cercado negro de pies derechos.

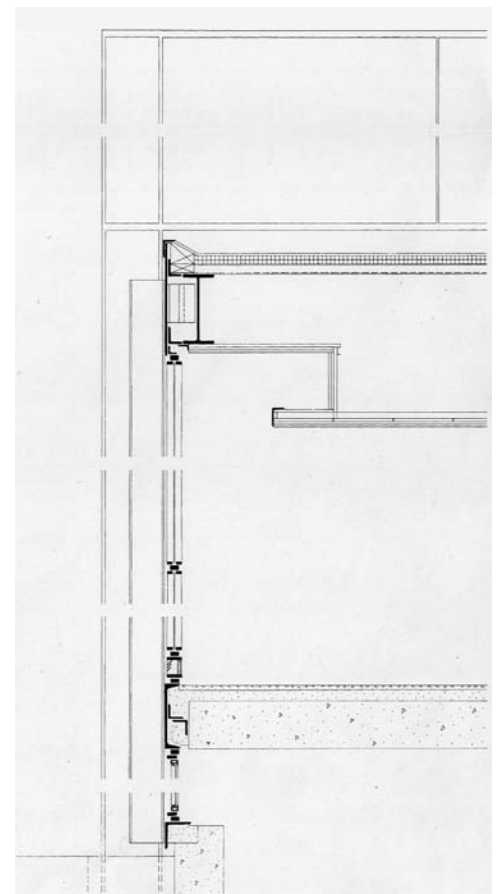
La escala que adquiere el nuevo volumen sin pilares intermedios impide que la cubierta pueda reducirse al plano geométrico de una losa delgada, y el arquitecto levanta cuatro vigas armadas de gran canto que salvan los 120 pies de la luz más pequeña, sobrepasan la impermeabilización y soportan el forjado de la cubierta.

Mies había ensayado la solución de vigas exteriores para cubrir una gran luz diez años antes, en el proyecto no construido para el restaurante Cantor Drive-In, cuya cubierta colgaba de dos vigas en celosía, de poco peso y gran preponderancia expresiva, al disponerse en el sentido de la mayor luz de la planta. Sin embargo, en la escuela de Arquitectura del IIT aprieta la estructura contra el edificio, como densificándolo. La utilización de grandes vigas habituales en las estructuras civiles norteamericanas, especialmente en puentes de ferrocarril, y la insistencia en detalles constructivos industriales, como la en apariencia climáticamente inadmisibles simplificación de la esquina, aportan al edificio algo más que un carácter industrial: una negra apariencia fabril.

LA DIFICULTAD DEL ACCESO

Al contrario que el resto de la fachada, no son translúcidos los pequeños tramos de vidrio que acompañan a las puertas de acceso en la planta principal, que, por su casi nulo efecto sobre la transparencia, parecen sólo una concesión a la ortodoxia moderna. En efecto, las puertas del edificio se elevan tanto sobre la calle que no resultan de fácil acceso.

Los dos tramos de la escalera de la fachada Sur y su meseta intermedia, por sus dimensiones y por su expresión representativa, parecen separar el edificio del campus más que conectarlo con el suelo. La vista del observador, que chocaba con la franja negra de todo el perímetro, se enfrenta ahora con la poco amigable visión de las vigas zancas, colocadas también a la altura de los ojos.



13

Fig. 8. Vista cercana de una de las fachadas largas. Son apreciables la estructura de acero que delimita el exterior del volumen, los vidrios blancos que protegen el interior y el techo modular que acondiciona la planta alta y le evita presenciar la estructura principal. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 9. Fachada lateral. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 10. Perímetro negro de acero. (Fotografía de Werner Blaser).

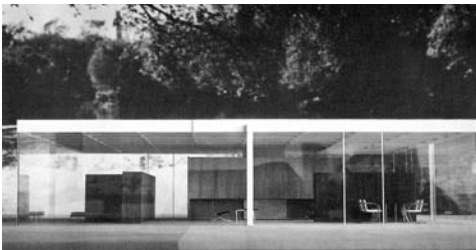
Fig. 11. Sección horizontal de la empalizada negra.

Fig. 12. Maqueta para el restaurante Cantor Drive-In en Indianapolis. Proyecto no construido, 1945-1946. (Fotografía de Hedrich-Blessing).

Fig. 13. Sección constructiva vertical. De arriba abajo, vigas armadas, techo-nube, sala de proyectos y semisótano.



14



15

Fig. 14. La vista del observador, que chocaba con la franja negra de todo el perímetro, se enfrenta ahora con la poco amigable visión de las vigas zancas en el acceso representativo situado en la fachada Sur, colocadas también a la altura de los ojos. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 15. Maqueta de la casa 50 pies por 50 pies. Proyecto no construido, 1950. (Fotografía de Hedrich-Blessing).

Fig. 16. Fachadas Norte y Este. Son visibles las verdaderas escaleras de acceso a la planta de proyectos, así como las de descenso al semisótano. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 17. Fachada interior de la fábrica que Mies alquiló para instalar la Bauhaus en Berlín, fotografiada en 1932, probablemente durante las operaciones de acondicionamiento. Puede observarse la aparición de los primeros paños blancos. Los vidrios de algunas ventanas han sido ya pintados de blanco hasta aproximadamente dos metros de altura. (Fotografía de Howard Dearstyne, arquitecto, fotógrafo y alumno de la Bauhaus).

Fig. 18. Mies van der Rohe trabaja con un alumno de la Bauhaus, antes de octubre de 1932. (Fotografía de Pius Pahl).



16

La escalinata monumental no se orienta al conjunto del IIT ni a la ciudad de Chicago, sino a la antigua calle 34, que quedó cortada precisamente para proporcionar al edificio un pequeño espacio verde al Sur. En realidad, cualquier persona podría decir que la escuela está dando la espalda tanto a la universidad como a la metrópoli.

El acceso aparente no se utiliza, por tanto, para acceder. Si alguien quisiera hacerlo, encontraría, casi con seguridad, las puertas cerradas. Los usuarios utilizan habitualmente dos pequeños grupos de peldaños situados en la fachada Norte, que se orientan al principal espacio libre del campus y al resto de edificios y servicios. Estos peldaños rara vez son fotografiados porque en su escala y disposición no distan nada de una salida de emergencia. Por este lugar atraviesan la empalizada quienes conocen el truco. Ellos sí encuentran la puerta abierta.

La dificultad de acceso a la escuela de Arquitectura se distancia de las investigaciones previas de edificios diáfanos realizadas por Mies, como el citado Cantor Drive-In o la casa de 50 por 50 pies, donde el pavimento de la vivienda se disuelve en continuidad plana con el paisaje. La escuela del IIT se separa del suelo como la casa Farnsworth. Parece temer un exterior tan amenazante como las crecidas del río Fox.

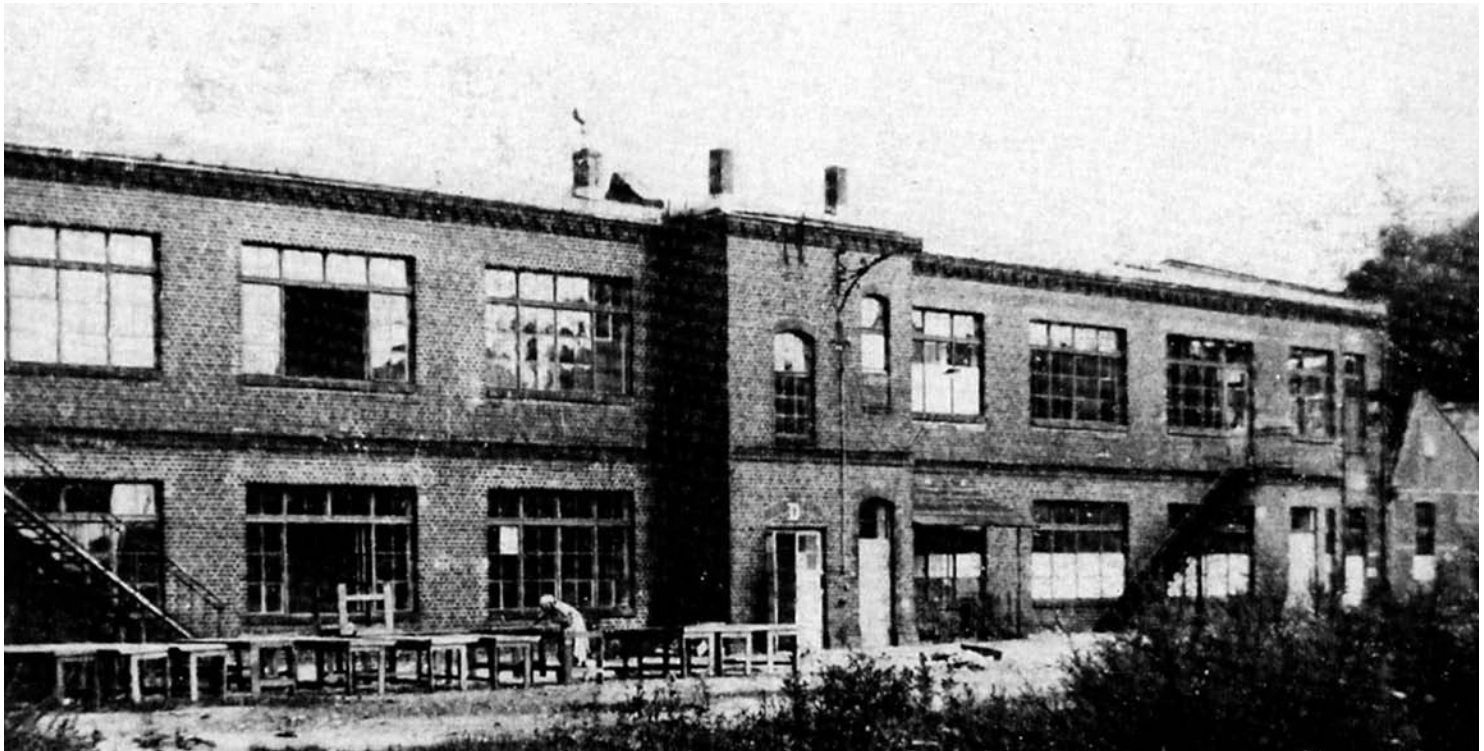
La escuela de Arquitectura se opone también a la amabilidad del resto de edificios del campus construidos por Mies van der Rohe. Todos sitúan su planta baja en la rasante del terreno, el plano que estudiantes y profesores utilizan para desplazarse y que había dado sentido al plan de Mies para el IIT. Es el plano de la ciudad y de las relaciones, y el fondo neutro y neoplástico sobre el que deslizan las piezas prismáticas de los edificios. Que ese plano siempre presente no entrara también en el edificio de Arquitectura era tan impensable como que el maestro dispusiera aulas y talleres en un semisótano sin vistas al exterior.

“USTEDES CERRARON LA BAUHAUS Y ES DE MI PROPIEDAD”

Con esta frase, pronunciada en Berlín en 1933, inició Mies van der Rohe su defensa de la Bauhaus ante el jefe de la Gestapo¹. Efectivamente, el nombre, la escuela y el edificio de la Bauhaus eran de su propiedad.

Mies había dado la cara por la Arquitectura. Un año antes, poco después de que el partido nacionalsocialista ganara las elecciones en el estado de Anhalt, los nazis habían clausurado la Bauhaus de Dessau, de la que Mies era director desde 1930. Resuelto a no aceptar este final,

1. MIES VAN DER ROHE, Ludwig / SPAETH, David, *Mies van der Rohe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986, p. 90.



17

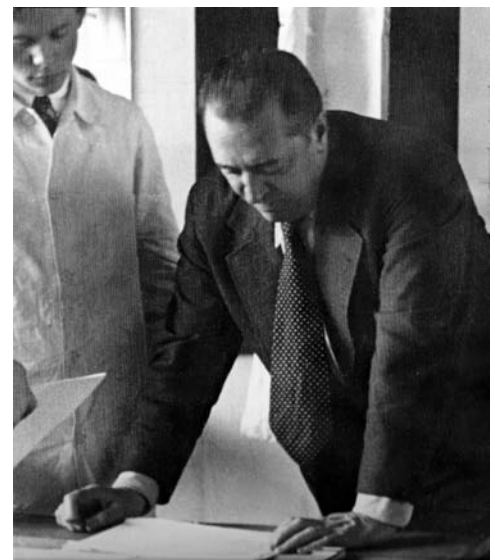
Mies arriesgó algo más que su dinero y convenció al alcalde Hesse de que la prohibición no podría afectar a una futura entidad privada alejada de Dessau, compró la marca Bauhaus, cargó en solitario con la responsabilidad de una empresa que se había convertido en peligrosa, trasladó alumnos y profesores a un barrio poco prestigiado de Berlín e invirtió su patrimonio en alquilar allí una vieja fábrica donde reanudar las clases.

En la lejanía de la Europa aterrorizada, envuelto en el dramatismo de una situación que terminó con la toma de la fábrica por la Gestapo, con “uniformes negros y bayonetas”, resuena, como un adelanto del futuro, el pabellón defensivo construido en Chicago con acero y vidrio. En una conversación con estudiantes en 1953, tres años antes de inaugurarse la escuela de Arquitectura, Mies recordó la audaz aventura de la última Bauhaus:

“Alquilé por mi cuenta una fábrica en Berlín que me costaba 27.000 marcos para un período de tres años, 9.000 por año. En América esta cantidad no era nada, pero en Alemania era mucho dinero. La fábrica era horrosa, negra. Empezamos todos a trabajar, incluso los estudiantes. Muchos americanos que estaban entonces allá recordarán que limpiamos de arriba abajo y después pintamos, sin dejar nada, todo de blanco. Quedó una fábrica sólida, limpia y maravillosa”².

La nueva escuela del IIT se revela ahora como la rememoración romántica y casi literal de la Bauhaus pobre de Berlín. No sólo la escuela de Berlín, también la escuela de Chicago será la estructura fabril rodeada por bayonetas negras, y el sólido negro que se transformará en una habitación blanca. Unas fotografías tomadas en 1932 por Howard Dearstyne, alumno norteamericano de la Bauhaus, se convierten para nosotros, ochenta años después, en testigos fundamentales. En ellas puede comprobarse la negrura de las fábricas preexistentes con la misma intensidad con que la describen las palabras del maestro. Se conserva una fotografía tomada probablemente en el proceso de transformación fielmente recordado por Mies. Destacándose sobre el edificio negro, aparecen ya los primeros planos blancos de algunas carpinterías recién pintadas. Puede incluso observarse algo que el relato de Mies no detalló. Los grandes paños rectangulares de vidrio de la vieja fábrica de Berlín se pintaron de blanco hasta una altura de aproximadamente dos metros. Por encima de esa cota, el vidrio del edificio de Mies se dejó transparente. Vemos ahora que el pabellón crudamente industrial, la oposición entre el negro y el blanco, la luz, la transparencia y la opacidad de Chicago se habían construido ya en Berlín. Chicago es así y antes lo había sido Berlín.

Mies recordaba la escuela de Berlín como un lugar “sólido, limpio y maravilloso”. La Bauhaus más perseguida y escondida era, en su recuerdo, el mejor lugar. Atrás habían quedado las



18

2. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, “The end of the Bauhaus”, en *North Carolina University State College of Agriculture and Engineering School of Design Publication*, n. 3, primavera 1953, en MIES VAN DER ROHE, Ludwig / SPAETH, David, op. cit., pp. 89-90.



Fig. 19. Fachada Sur. El Crown Hall aparenta ser transparente. Sin embargo, el interior y la realidad cotidiana del exterior son mutuamente inaccesibles. (Fotografía de Hedrich-Blessing).

baubaus de las transiciones y los personalismos. Dentro de los años negros de Berlín, la magia de los arquitectos, profesores y estudiantes, transforman la maldad en su opuesto, el negro en el blanco, las amenazas de la sociedad en el papel blanco de los proyectos. Mies deja que lo feo actúe –en el sentido de interpretar su papel– en la realidad construida de la fábrica. En ella estaba presente la tensión entre lo desechado y lo más hermoso.

El edificio, en Berlín y Chicago, es la razón de la arquitectura pero, al mismo tiempo, es también una entidad diferente, capaz de separarse. Consigue apartarse lo suficiente para constituir una realidad intermedia entre la sociedad y la Arquitectura. El edificio no es todavía la arquitectura, sino un mediador en el que se activan sus circunstancias de ser feo y descuidado, que ejerce una función defensiva y valorativa, y que por tanto actúa en el tiempo y convierte al proyecto en una acción que sobrepasa el momento del arquitecto.

Y en la fábrica de Berlín estaba también la empalizada opaca y de difícil acceso que cerrará después la escuela de Chicago:

“Fuera, en la calle, cerraba una cerca de madera en mal estado, pero que impedía la visión de la escuela. Os puedo asegurar que mucha gente cuando vino y vio la cerca, dio media vuelta y se volvió a casa. Pero otros, los buenos, la atravesaron y se quedaron”³.

Es difícil encontrar un relato con un tono más evangélico. Certifica, aún más que la cita anterior, la admiración de Mies por el contenido de la escuela. Sólo algunos atravesaron la cerca. Por supuesto, eran los buenos. Fuera estaba el mundo. Dentro, conscientemente aislada de él, la verdadera Arquitectura. Pero aún impresiona más el final de la cita. Mies da por sobreentendido que quienes quisieron atravesar la cerca decidieron quedarse para siempre.

La historia personal aflora cuando Mies trabaja en el proyecto de la escuela de Arquitectura del IIT. Sus palabras desvelan que, en la memoria del maestro, durante los diez meses que permaneció abierta, la Bauhaus de Berlín, la fea Bauhaus De Mies, fue el recinto más oculto, y también el lugar más bello, el tiempo máspreciado, la escuela más excelente.

EL EXTERIOR DADO LA VUELTA

Una vez dentro de la escuela de Arquitectura del IIT, el usuario se enfrenta con una nueva oposición. El edificio, hacia fuera, sí es transparente. Pero, sin embargo, muestra a sus ocupantes un exterior diferente al real. Ya no existen los coches, los peatones ni la ciudad. Sólo la naturaleza rodea el edificio y lo inunda de luz. La escuela construye para sí el entorno de la pradera.

Por si alguien aún dudaba, Mies dejaba claro en el interior que el arquitecto y la casa de la Arquitectura no aceptaban la mediación de la ciudad o de la sociedad, sino únicamente una relación personal y directa con la Naturaleza.

El vidrio transparente colocado en el tramo más alto de la fachada, sobre el vidrio blanco, permite ver desde el interior las copas de los árboles del campus, cuidadosamente dispuestos por el paisajista Alfred Caldwell, recortadas en el fondo pálido del cielo de Chicago. Desde el aula de proyectos, el edificio simula estar rodeado sólo de un paisaje natural. Desaparecen State Street, los movimientos de automóviles y personas y cualquier otro indicio urbano. El arquitecto afirma así la pertenencia del edificio y, por extensión programática, de la Arquitectura misma, a un orden conceptual y espacial superior, el orden de la naturaleza, o del mundo, entendido con el sentido de la tradición griega, en una afirmación que podía relacionarse con la filosofía naturalista del *American Renaissance* y con la utopía suburbana de Frank Lloyd Wright.

Grecia, el naturalismo y Wright eran los eslabones coherentes que podían derivar en el paisaje americano que Mies inventa alrededor del edificio. Pero también lo es su propia tradición, un paisaje europeo que él mismo había conformado hacía tan sólo veinte años, como un refugio ante una sociedad convulsa.

La vegetación que asoma al interior de la escuela de Arquitectura es la misma que sobrepasaba las tapias cerámicas de los melancólicos proyectos de casas patio en los años treinta. El vidrio blanco puede también ser el muro perimetral de fábrica de ladrillo. La técnica es diferente, la abstracción es similar. Ambos –el vidrio y el ladrillo– son la Naturaleza o el resto del mundo. O son la parte necesaria del resto del mundo.

3. Ibid., p. 90.

DOCENCIA CONSTRUIDA

Mies van der Rohe proyecta una escuela de Arquitectura y no sólo su edificio. El objetivo de organizar la docencia y planificar la formación del arquitecto le había acompañado más allá de Dessau y Berlín. Se había convertido en motivo de una prolongada y meditada argumentación intelectual desde su llegada a los Estados Unidos.

De hecho, esa había sido en no escasa medida la justificación de su exilio. En Agosto de 1937 desembarcó por primera vez en América y, después de visitar Chicago y conocer a Frank Lloyd Wright, aceptó la proposición del decano Henry H. Heald –que se remontaba medio año atrás– para dirigir la escuela de Arquitectura del Armour Institute of Technology. Poco después, de la fusión del Armour Institute y el Lewis Institute surgiría en 1940 el Illinois Institute of Technology.

Inmediatamente después de aceptar el cargo, Mies se recluyó en Nueva York, en el estudio prestado por John Barney Rodgers y William Priestly⁴, hasta culminar, el 10 de Diciembre de 1937, el plan de estudios que envió al *Armour*⁵. El plan proponía una organización evolutiva de las materias, la cual culminaba, al final de los estudios, y después de asegurar al alumno los conocimientos teóricos, gráficos y técnicos, en la libertad especulativa de los talleres de proyectos.

Mies no proyecta para consolidar un ideario. Al revés, utiliza el proyecto para construir una idea de mayor alcance. El maestro pudo en 1956, precisamente a través de la Arquitectura, invertir el programa docente tradicional, como ya había propuesto con su avanzado plan de estudios para el *Armour*, si bien dotándolo ahora de aún mayor rotundidad y claridad. El edificio explica cómo debe de ser la carrera del arquitecto. La organización escolar querida por Mies van der Rohe iba no sólo a realizarse sino a quedar para siempre, por encima de las tendencias disciplinares y de las fugaces coyunturas académicas, las cuales, desde la construcción de la nueva escuela, evidencian su inherente transitoriedad.

La concentración en el semisótano de las enseñanzas del *Institute of Design* –cuyos programas y genealogía no eran precisamente compartidos por el maestro⁶, ni siquiera tras la incorporación del instituto al IIT en 1952– y del resto de la docencia instrumental, identificaba y dejaba en su lugar las materias subsidiarias de la Arquitectura y las que, por su experimentalismo, Mies consideraba más próximas a la antigua educación beauxartiana.

El carácter de podio testimoniaba la función de escalón inicial, anterior al proyecto, que el arquitecto confería a las asignaturas del sótano. Las palabras de Mies, “en las escuelas Beaux Arts, los alumnos de primer año ya proyectaban; opino que esto no es lógico, porque un estudiante primero debe adquirir las bases: algo sobre lo cual podamos mantenernos en pie”⁷, se construyeron literalmente en el Crown Hall.

Aún había más identificaciones asociadas al piso inferior. El podio se construyó completamente con estructura de hormigón, con vanos de 6 por 9 metros, acentuándose así su misión de zócalo, al hacerlo pertenecer más a la densidad pétrea del suelo que a la ligereza manufacturada del pabellón. El semisótano agrupaba igualmente las aulas y talleres experimentales con los aseos y las salas técnicas que albergaban las instalaciones del edificio, en una disposición tan vinculada al programa como a la docencia. Durante la ejecución de la obra, el podio serviría como plataforma de montaje para la construcción de la estructura metálica.

Más arriba, la Arquitectura abandonaba los vanos y las alturas pequeñas del hormigón y el acero configuraba el aula de proyectos. El material duro y delgado de los edificios americanos de Mies van der Rohe construye en exclusiva la caja de proyectar, como el cráneo protege la fragilidad blanda de las relaciones más sensibles.

LA CASA SIN PUERTAS NI PASILLOS

El acero fue en la obra de Mies el material del espacio sin final de las casas Farnsworth y 50 por 50, que ahora adquiriría la escala colosal de la credibilidad, adecuada para soportar la libertad de la exploración proyectiva. El gigantismo aseguraba que todo sería posible. Para el arquitecto, el edificio será “la estructura más clara que hemos concebido, la que mejor expresa nuestra filosofía”⁸.

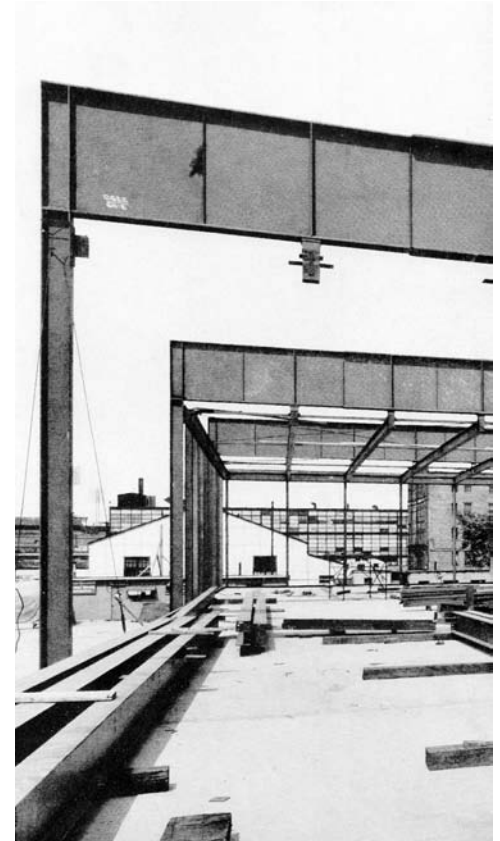


Fig. 20. El Crown Hall en construcción. El techo del semisótano se utiliza como plataforma de trabajo para el montaje de la estructura de acero. También durante la obra, el programa semienterrado satisface un encargo instrumental. (Fotografía de Werner Blaser).

4. Arquitectos y socios, habían sido discípulos de Mies en la Bauhaus de Berlín.

5. SCHULZE, Frank, *Mies van der Rohe, una biografía crítica*, Blume, Madrid, 1986, p. 219.

6. El *Institute of Design* era una escuela de diseño basada en métodos experimentalistas y, en consecuencia, opuesta a cualquier principio sostenido por Mies. Por añadidura, el instituto había sido fundado en Chicago en 1937 con el nombre de Nueva Bauhaus por Laszlo Moholy-Nagy, fiel discípulo de Gropius hasta que ambos abandonaron la Bauhaus. Especialmente para Mies, que arriesgó su patrimonio y probablemente su vida para comprar la Bauhaus y costear la supervivencia de la escuela, la utilización del nombre Bauhaus por Moholy había constituido una auténtica usurpación. Moholy murió en 1946. Le sucedió Serge Chermayeff, quien intentó impartir docencia de proyectos arquitectónicos a pesar de que su plan de estudios y sus autorizaciones académicas le permitieran sólo transmitir enseñanzas de diseño interior. El instituto acabó en el sótano de Mies.

7. MIES VAN DER ROHE, Ludwig / CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, Londres, 1999, p. 159.

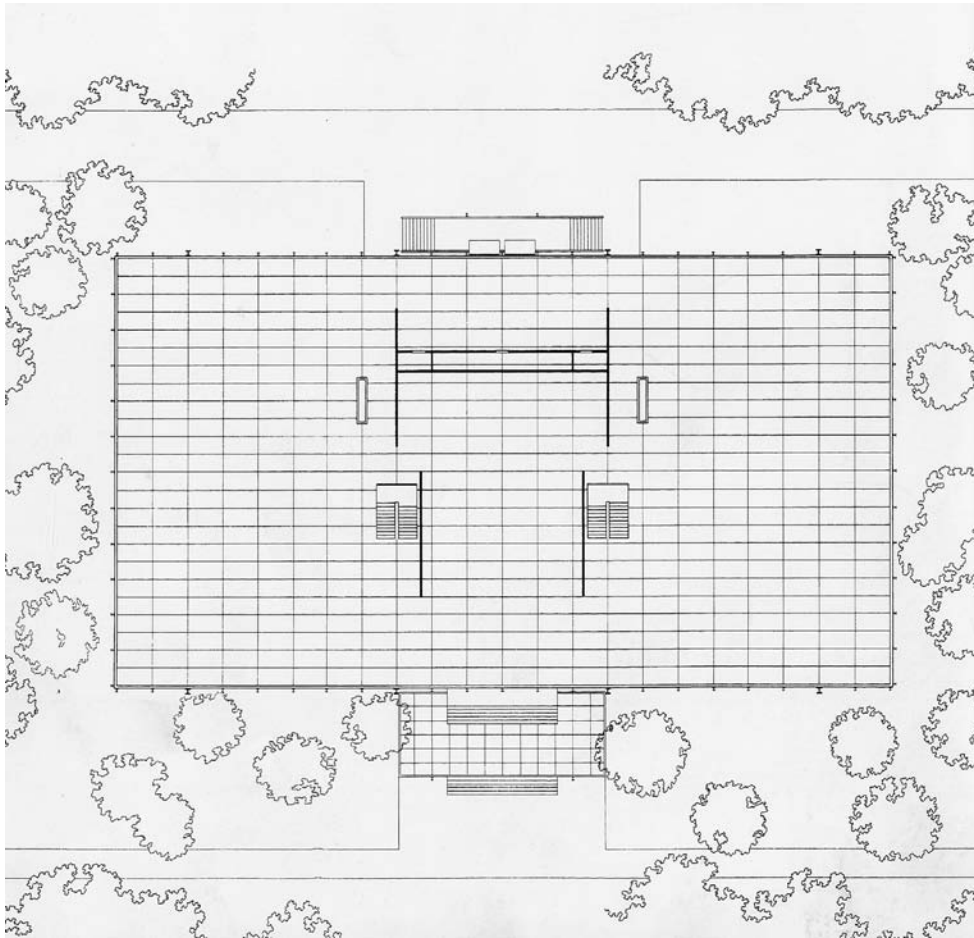
8. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, “Mies’ enormous room”, en *The Architectural Forum*, n. 105, agosto 1956, p. 105, en MIES VAN DER ROHE, Ludwig / ed. COHEN, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Akal, Madrid, 2007.



21



22



23

El edificio era afuera un monolito impenetrable que negaba el ideal del pabellón de vidrio, establecido, en su encarnación racional, por el propio Mies. Dentro, todo es diferente. El interior de la escuela es el espacio abierto y fluido que demuestra el teorema moderno de la planta libre, también formulado por Mies ya en los años veinte.

El lugar elevado que ha merecido ser escondido por una envolvente impermeable es una sola habitación, un vacío destinado a aula de Proyectos de la escuela de Arquitectura. El secreto que se guardaba es, como en Berlín, la cámara de la Arquitectura. Ocupa toda la planta del edificio y está pautada por las escaleras de comunicación con el semisótano, dos esbeltos patios técnicos, llamativamente desnudos y pintados de blanco –Mies habitualmente chapó con madera o con piedra estos elementos–, y particiones bajas paneladas con roble amarillo que, además, cierran una serie de despachos y organizan la recepción.

En el centro, abrigado por esta colección de prismas delgados, un lugar aparentemente indefinido es el auditorio y el ágora para la crítica de proyectos. En el corazón de la sala abierta, el lugar más protegido se reserva para la reunión alrededor de la Arquitectura.

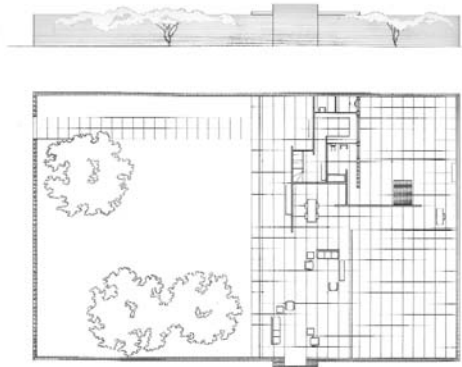
En el interior la mirada del observador no encuentra limitaciones, puede atravesar con libertad el rectángulo de la planta de un extremo a otro, de una fachada a la contraria, de un lado al otro de las pantallas de madera. El Crown Hall es la casa sin puertas ni pasillos, donde todas las habitaciones están abiertas y todos los accesos son libres, donde ningún lugar está cerrado. Ni siquiera el centro del secreto tiene llave; el auditorio también se disuelve en la protegida continuidad de la sala.

Parece no ser necesario el exterior. La percepción de la sala es la de un fluido cálido, continuo, silencioso y blanco. Mies van der Rohe había dado la vuelta al programa de las escuelas de Arquitectura y había invertido también la comprensión del edificio, cuya libertad interior había sido negada por la opacidad exterior.

Fig. 21. El interior continuo y libre de la sala de la Arquitectura. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 22. El interior de la escuela es la casa sin puertas ni pasillos. (Fotografía de Werner Blaser).

Fig. 23. Planta de la sala de Arquitectura.



24

Fig. 24. Alzado exterior y planta de la casa con tres patios, proyecto no construido de 1934. La vegetación que asoma al interior de la escuela de Arquitectura es la misma que sobrepasaba las tapias cerámicas de los proyectos de casas patio en los años treinta. El vidrio blanco puede también ser el muro perimetral de fábrica de ladrillo. Ambos –el vidrio y el ladrillo– son la Naturaleza o el resto del mundo. Sin embargo, el muro de ladrillo de las casas patio acota un lugar complejo, formado por interiores y exteriores, y el perímetro negro con vidrios blancos de la Escuela de Arquitectura guarda un lugar uniforme, no discriminado, cuya intensidad trasciende a la condición de interior o exterior.

Fig. 25. 11 de Abril de 1933, Ludwig Hilberseimer (arriba izquierda) y Lilly Reich (centro) conversan con algunos estudiantes de la Bauhaus de Berlín, a las puertas de la vieja fábrica, que acaba de ser tomada por los nazis. Dentro del edificio, Mies van der Rohe está siendo interrogado por la Gestapo. (Fotografía de Howard Dearstyne).

Fig. 26. 17 de Mayo de 1933, en la terraza de un restaurante a orillas del río Havel, Mies en compañía de su hija Georgía y de Fritz Schreiber. Imagen de Bauhaus-Archiv, Berlín. Si bien el fotógrafo no está documentado, no parece aventurado atribuir la fotografía a Ludwig Hilberseimer.



25

Dentro de la caja, en la planta libre, a la vista de los árboles, no se comprende la estructura. Ni siquiera es visible. Ningún lugar parecería más alejado de la Galería Nacional. Aquí el techo es una superficie modular acústica, blanca, con las instalaciones de iluminación y climatización empotradas, dispuestas según una trama ortogonal. El techo no existe. Existe sólo un colchón atmosférico que ilumina y calienta. Un cielo construido, como una afirmación más de la autonomía del arquitecto.

Este cielo funcional es suficiente para que la sala que no mira al campus ni a la ciudad mire a las copas de los árboles y al cielo, como los jardines de las casas con patios de Mies. Pero, al contrario que en la Escuela de Arquitectura, el muro de ladrillo de las casas patio acota un lugar complejo, formado por interiores y exteriores, cuya articulación e interrelación son precisamente algunos de sus valores identificativos. Sin embargo, el perímetro negro con vidrios blancos de la Escuela de Arquitectura guarda un lugar uniforme, no discriminado, cuya intensidad trasciende a que consideremos o no la existencia del techo. Ese lugar encerrado es continuo y multipropósito, más parecido incluso al lugar sin forma apresado por las defensas perimetrales de los fuertes americanos, el cual a la fuerza era útil para todo, que a la singularidad metódica de las casas patio proyectadas por Mies.

La sala de arquitectura del IIT no sólo es la casa sin puertas ni pasillos, sino el recipiente sin lugares especializados, donde deben revisarse las definiciones de interior y exterior. No importa demasiado la condición de cubierto o descubierto. La única cualidad sustancial es la de estar dentro o fuera del cercado defensivo. La libertad indiscriminada de esta superficie permitía que los grupos docentes de proyectos convivieran felizmente con conciertos de jazz, exposiciones, conferencias, coloquios, fiestas o banquetes. Detrás de la empalizada, sobre el podio, bajo el cielo, en la habitación de los proyectos, todo se puede hacer.

TRAED CHAMPÁN

El día en que los nazis sitiaron la Bauhaus de Berlín, Mies corrió hacia el edificio, sorteó a los centinelas, “sabían que no saldría si ellos no querían” y alcanzó al oficial al mando, quien le expuso la argucia que justificaba el registro. Mies llamó entonces a profesores y alumnos: “Convoqué a todos y les rogué: ‘abran todo para una inspección, ábránlo todo’. Tenía la certeza de que no había nada que se prestara a equívocos”. Así fue, la Gestapo registró la escuela durante horas sin encontrar ninguna excusa acusatoria. A la inspección le siguió un interrogatorio de horas, hasta que los uniformados recibieron por teléfono la orden ejecutiva: “dejadlo ya” y “cerradlo”.

El ruego de Mies ha atravesado el siglo y ha transformado la arquitectura. “Abran todo, ábránlo todo”. Allí suena la planta libre, la superficie dinámica, el lugar sin barreras, la casa sin cuartos ni lugares cerrados, representativa de una sociedad móvil, sin exclusiones y sin miedos. La nueva arquitectura, recién nacida, parece juramentarse en ese día de Abril. Mies mantuvo su fidelidad a la para él persistente libertad de la planta y construyó en Chicago su escuela de habitaciones abiertas.



26

Tras el cierre, Mies ocupó meses en acceder a las nuevas autoridades y obtener un permiso para la reapertura. Lo consiguió, pero el gobierno le impuso las condiciones de prescindir de Hilberseimer y Kandinsky, modificar el plan de estudios, contratar a simpatizantes del nacionalsocialismo y dejar que el estado controlara al personal¹⁰.

Volvió a arriesgarse:

“Llamé a Lilly Reich diciéndole:
 –Tengo una carta, me dejan abrir otra vez la escuela. Encarga champán.
 –¿Para qué? –contestó ella– No tenemos dinero.
 –Encárgalo –repetí”.

Mies convocó nuevamente a todos:

“Aquí tengo una carta de la Gestapo que nos permite la reapertura de la Bauhaus. (...) Tengo, sin embargo, que hacerlos una proposición y confío en que estéis de acuerdo conmigo. Pienso contestarles con estas palabras: ‘muy agradecido por la autorización para abrir la escuela otra vez, pero el cuerpo docente ha decidido cerrarla’.
 Había trabajado duramente para llegar a ese momento. Por eso había ordenado que trajeran champán. Todos aceptaron mi propuesta, yo estaba encantado”¹¹.

Fue el cierre definitivo de la escuela tras la negativa del maestro a renunciar a su libertad y a la de sus profesores y alumnos a cambio de una apertura controlada por el nuevo orden político. Del prolongado proceso de cierre por los nazis destaca, además de los referidos y repetidos intentos de Mies para reabrir la Bauhaus, al menos un episodio poco conocido, que tuvo lugar en Mayo, en un momento en que la clausura de la escuela ya se evidenciaba como inevitable. Se trata de un paseo por el Havel, entre risas, sol y fotografías, en compañía de su hija Georgia y de bauhausianos como Hilberseimer o Fritz Schreiber¹², en una actitud celebrativa. Y, finalmente, el día de la tragedia, Mies encargó champán y quedó “encantado”.

La independencia de la Arquitectura merecía una fiesta. Los artistas no se doblegaron, no aceptaron la intromisión del exterior y celebraron el mantenimiento intacto de su voluntad. Quizá ese día nació la escuela de conciertos, banquetes, discusiones y proyectos del Crown Hall. Quizá ese día Mies decidió reabrir una escuela protegida del exterior y llena de fiestas, cuyo corazón fuera un lugar para la celebración. Quizá el champán y las risas se alegraban ya por una nueva escuela sin intromisiones, que sería reabierto en otro lugar y para siempre, donde poder enseñar –hacer– y hacer –producir– con plena libertad.

Crown Hall era un nombre adecuado para el lugar más sagrado de la historia. Debía de ser, al menos, el lugar más sagrado de la historia de cada arquitecto y de la historia de la Arquitectura. El Crown Hall es la habitación donde la Arquitectura se genera y donde se transmite su frágil secreto, que no es otro que su independencia con respecto a la sociedad. Es la sala donde la Arquitectura adquiere su A mayúscula en la infrahistoria de todos los arquitectos.

10. Cfr. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, “Mies Speaks”, en *Architectural Review*, n. 114, diciembre 1968, p. 452.

11. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, “The end of the Bauhaus”, op. cit., p. 93.

12. Alumno de la Bauhaus de Berlín, integrante del grupo en el episodio narrado, el cual, en parte, conocemos a través de las fotografías que él mismo tomó.



Fig. 27. Una de las fotografías más publicadas de Mies van der Rohe muestra al arquitecto dentro del Crown Hall, en una actitud tan concentrada como despreocupada, perteneciente a un lugar concebido sólo para la Arquitectura, aislado del exterior por el vidrio blanco. (Fotografía de Bill Hedrich para Hedrich-Blessing).

Bill Hedrich realizó para Hedrich-Blessing una de las fotografías icónicas de Mies. Muestra al arquitecto dentro del Crown Hall, en una actitud tan concentrada como despreocupada, seguro de pertenecer a un lugar reservado sólo para la Arquitectura, aislado del exterior por el vidrio blanco; revela que esa protección es necesaria. El Crown Hall no es transparente porque Mies van der Rohe, con el aprecio mutuo del que enseña y del que aprende, quiso preservar la intimidad del proceso, “puesto que un edificio es una obra (en inglés *work*, trabajo) y no un concepto, la esencia de una educación arquitectónica debe ser un método de trabajo, un modo de hacer”¹³.

No podemos reducir la obra de Mies. El Crown Hall no es transparente, no pronuncia un mensaje directo ni inmediato. Con él, Mies van der Rohe venció definitivamente a cualquier intromisión en la enseñanza de la Arquitectura, enterró a los usurpadores del nombre y el concepto *Bauhaus*, a la burocracia de las estructuras académicas y a la enseñanza de inspiración *Beaux Arts*, protegió del dictado de la sociedad a los proyectos de Arquitectura y los elevó al umbral de lo interminable, a la calidad de lo íntimo y a la categoría de fiesta.

El estudio del Crown Hall demuestra que la arquitectura de Mies van der Rohe no puede circunscribirse a la explicación conjunta de una concepción tecnológica y de una tradición filosófica, como si ambas doctrinas movieran una suerte de automatismo-para-la-perfección-miesiana. Al contrario, desde las ópticas exclusivas de la construcción industrial y de ciertas aseveraciones a propósito del pensamiento occidental formuladas a posteriori, pueden deducirse elementos discordantes en el seno de cada proyecto e incoherencias aún mayores en la lectura conjunta de la carrera del arquitecto. Estas contradicciones, procedentes en gran medida de esa explicación reduccionista, han constituido, en general, el argumentario por el cual el recuerdo de Mies ha fluctuado entre la lejana admiración, el misterio metafísico y la denostación intelectual.

La temprana declaración de intenciones de Mies en la revista *G* en 1923 “nuestra tarea consiste en liberar el ejercicio de la construcción del control de los especuladores estéticos y reintegrarlo a lo que era exclusivamente, construir”¹⁴ es, precisamente, un manifiesto estético. Reclama un resultado formal o, mejor, el propio texto es una expresión artística. En él se reflejan ya edificios todavía sin construir. Es necesario introducir el proyecto en la observación de la obra de Mies y, con él, todas las claves que pueden converger en la producción plástica. La arquitectura de Mies van der Rohe, quien había contribuido de un modo decisivo, durante los años veinte, a la transformación visual de la historia del Arte, es la creación plástica de un artista, de un arquitecto que, durante toda su vida, estableció para la Arquitectura un poderoso marco de autonomía, y cuyas búsquedas, consecuentemente, carecen, como el Crown Hall, de un techo definido, y en las cuales, por tanto, intervienen la singularidad, la discontinuidad, la insistencia, la soledad, el dolor, el descubrimiento, el significado, la expresión, el auxilio a lo desechado, la historia personal, la memoria.

Madrid, Junio-Agosto 2010.

13. MIES VAN DER ROHE, Ludwig / CARTER, Peter, op. cit, p. 159.

14. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, “Bauen”, en *G*, n. 2, septiembre 1923, p. 1.

Juan Coll-Barreu (Huesca, 1968) es doctor arquitecto (ETSAUN, Pamplona, UCLA, Estados Unidos; Premio Extraordinario Fin de Carrera, Premio Nacional de Terminación de Estudios Universitarios) y profesor titular de proyectos arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ha centrado su investigación teórica en la arquitectura moderna de los Estados Unidos, de cuyo resultado destacan el libro “Construcción de los Paisajes Inventados, Los Ángeles doméstico 1900-1960” y el proyecto “Los Ángeles 10 paradigmas”. Dirige en Bilbao y Madrid el estudio COLL-BARREU ARQUITECTOS (www.coll-barreu-arquitectos.com). Su obra construida se ha divulgado a través de numerosos libros, artículos, exposiciones y conferencias. Ha ganado el premio COAVN de arquitectura, el premio internacional VETECO-ASEFAVE de arquitectura, ha sido nominado al Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea-Premio Mies van der Rohe, ha sido reconocido en dos ocasiones por los premios FAD de arquitectura, en otras dos por la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo y obtuvo la Mención de Honor de la Fundación Antonio Camuñas, que premia la mejor obra construida por un arquitecto menor de 40 años.