

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

LA ARQUITECTURA ES...

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

“Tenemos que aprender lo que un edificio puede ser, lo que debería ser, y también lo que no debe ser”

N.02/1 JUNIO 2015

[R.CAPOZZI/MIES VAN DER ROHE] [A. MOLINE / M. GRIVARELLO / B. CICUTTI] [F. VENEZIA / M. MARZO]
[P.MENDES DA ROCHA / N. CAMPODÓNICO] [DOCENTES DE LA FAPYD / ANA PIAGGIO / PAULA LOMONACO]
[I.MARTINEZ DE SAN VICENTE] [M. RAMPULLA] [ENTRE NOS ATELIER / D. CATTANEO]

A&P Continuidad

Publicación semestral de arquitectura

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad@gmail.com
proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar



N.02/ 2015
ISSN 2362-6097

revista

A&P

continuidad

FAPyD

FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO



Imagen de tapa :

Edificio Seagram, New York. 1954-1958.

Ludwig Mies van der Rohe en colaboración
con Philip Johnson.

Imágen: https://getjoenolan.files.wordpress.com/2014/04/img_0620-rev.jpg

A&P continuidad

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Mg. Arq. Nicolás Campodónico

Arq. María Claudina Blanc

proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar

Diseño

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

N.02/JUNIO 2015

ISSN 2362-6097

Agradecemos a los docentes y alumnos del curso de
fotografía aplicada las imágenes del edificio de la FAPyD.



Próximo número :



ARQUITECTURA Y CONSTRUCCION

AUTORIDADES

Decano

Isabel Martínez de San Vicente

Vicedecano

Cristina Gomez

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Eduardo Floriani

Subsecretario Estudiantil

Pablo Andrés Chamorro

Secretario de Extensión

Javier Elías

Subsecretario de Extensión

Alejandro Ricardo Romagnoli

Secretaria de Postgrado

Natalia Jacinto

Secretaria de Investigación

Ana Espinosa

Secretario Financiero

Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico

Javier Povrzenic

Dirección General de Administración

Diego Furrer

INDICE

Editorial

06

Editorial

Gustavo A. Carabajal

Reflexiones de maestros

08

Sobre la enseñanza de la arquitectura
Arquitectura es...

Ludwig Mies van der Rohe

Introducción de Renato Capozzi

Conversaciones

38

Conversación con
Anibal Moliné

por Mauro Grivarello

Introducción de Bibiana Cicutti

56

Conversación con
Francesco Venezia

por Mauro Marzo

70

Conversación con
Paulo Mendes da Rocha

por Nicolás Campodónico

Dossier Temático

78

La Arquitectura es...

Arq. Ana Piaggio | Arq. Paula Lomónaco

80

Marcelo Barrale

82

Gustavo Carabajal

84

Adolfo Del Río

86

Ramiro García

88

Juan Manuel Rois

90

Armando Torio

92

Ana Valderrama

BIAU

94

¿Qué es la arquitectura
Latinoamericana?
*Reflexiones para una
próxima bienal*

Isabel Martinez de San
Vicente

98

Escapando de
las definiciones

Marco Rampulla

100

La arquitectura no es un lujo
*El ideario latinoamericano
bajo la mirada de Entre Nos
Atelier*

Entre Nos Atelier
por Daniela Cattaneo

ARQUITECTURA ES

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Entrevista concedida a John Peter, 1955, 1964¹

Ludwig Mies Van Der Rohe era un hombre imponente; su rostro parecía tallado en granito. Su ropa –generalmente vestía ambos de Saville Row- y el ambiente donde se movía transmitían la misma sensación de controlada elegancia de su arquitectura.

Esta conversación fue registrada en la suite que ocupaba en el Waldorf Towers de New York en 1955 y en su casa de Chicago en 1964. El departamento se encontraba cerca de los famosos ubicados en el 860 Lake Shore Drive proyectados por él. Cuando le pregunté por qué no habitaba en uno de los departamentos de Lake Shore, Mies se sonrió y respondió que no consideraba una buena idea para un arquitecto tomar cada día el mismo ascensor utilizado por los habitantes de un edificio proyectado por él. Su departamento era amplio: tenía seis habitaciones y estaba equipado en modo frugal con grandes y cómodos sillones en cuero; de las paredes blancas colgaba una maravillosa colección de obras de Paul Klee, Georges Braque y Kurt Schwitters.

Mies no era un conversador. Su estilo de vida era vagamente monacal y parecía haber hecho voto de silencio, tanto que las cintas sobre las cuales fue registrada la entrevista contienen incontables pausas. A mis preguntas, en ocasiones, seguía un

genérico “eh, ya” o un silencio tan prolongado que me inducía a hacer otra pregunta.

No obstante, en el curso de los varios encuentros que se desarrollaron entre nubes de humo de habanos, acompañados por Martini doble, recogí una cantidad de comentarios y reflexiones que a alguno de sus más estrechos colaboradores, para los cuales la máxima de Mies “menos es más” valía también para sus esporádicas charlas, asombraron.

En nuestras conversaciones, Mies no dejó dudas acerca de sus convicciones. Con paciencia y determinación, explicó cuál era su idea de arquitectura. Aunque muchos de los adjetivos con los que ha sido descrito –equilibrado, perseverante, sincero, irreducible, racional- sean apropiados, me sorprendió la emoción y el entusiasmo con el cual expresaba sus ideas –un aspecto de su personalidad, éste, que se podía apreciar solamente encontrándolo y escuchando sus palabras.

Mayormente Mies dejó hablar las obras que había proyectado. Pero en alguna ocasión citó algunos filósofos de los cuales conocía el pensamiento y así durante un encuentro recordó las palabras de San Agustín según las cuales *la belleza es el resplandor de la verdad*, para luego agregar: “ Me parece una máxima maravi-

llosa para la arquitectura. La arquitectura debe ser auténtica, de otro modo no creo pueda ser realmente bella”.

- 1964 -

JOHN PETER. ¿Dónde nace su interés por la arquitectura?

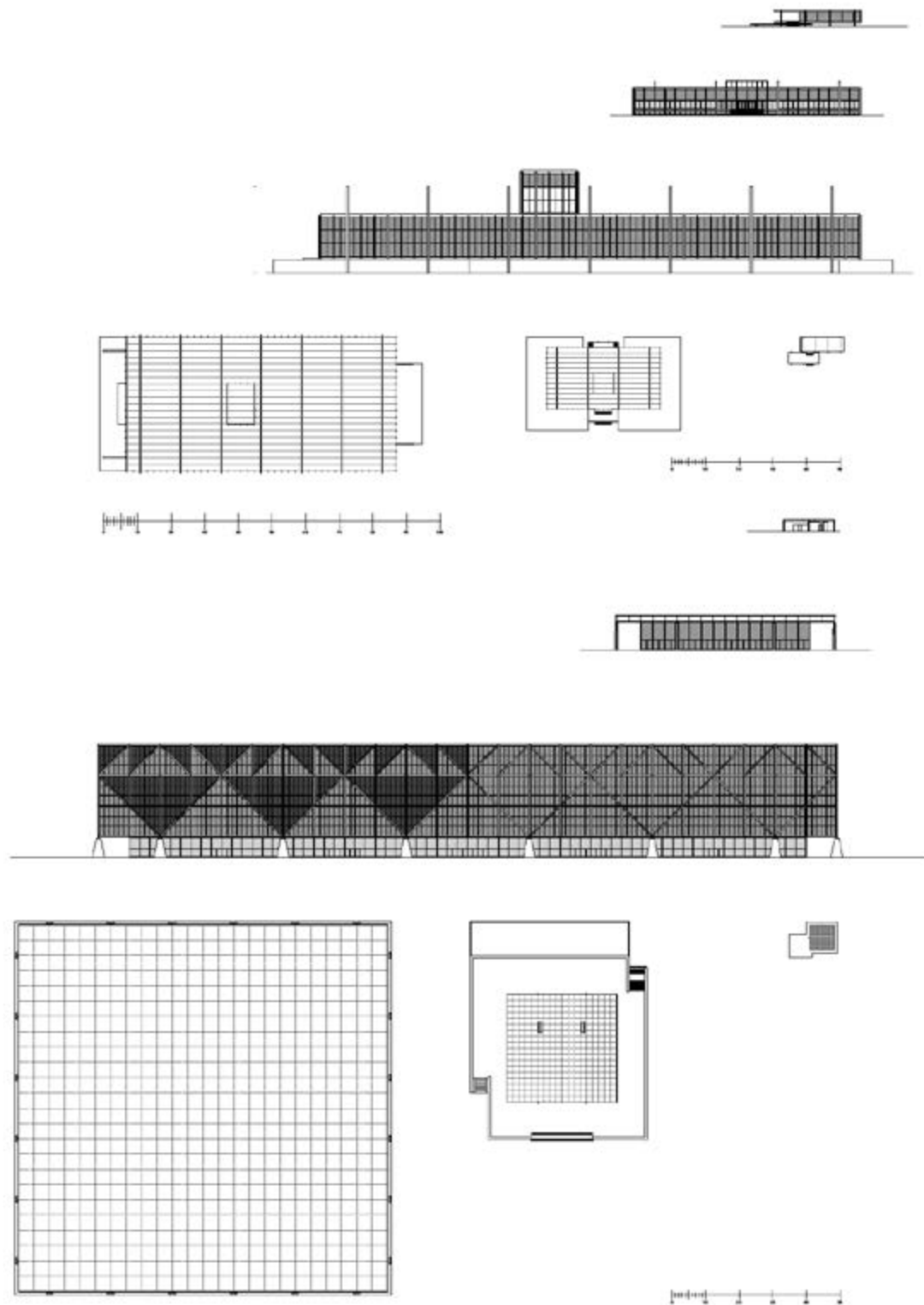
LUDWIG MIES VAN DER ROHE. Aprendí de mi padre. Era un artesano que trabajaba la piedra. Le gustaba trabajar bien. Recuerdo que en Aachen, mi ciudad natal, había una catedral y la capilla era un edificio octogonal que mandó a construir Carlo Magno. A lo largo de los siglos esta catedral fue transformada. Durante el barroco la revocaron completamente y se le agregaron decoraciones. Cuando era joven le quitaron el revoque. Luego no pudieron continuar los trabajos por falta de fondos y de este modo se podían ver las piedras originales. Viendo la construcción antigua sin el revestimiento, observando la belleza de los muros en piedra o en ladrillo, una construcción limpia, hecha por artesanos realmente capaces, sentía que podía renunciar a todo por un edificio así. A continuación volvieron a revestirlo en mármol, pero debo decir que impactaba mucho más antes.

JP. ¿Su pensamiento ha sido influenciado además de la arquitectura por otras artes, la música o la pintura por ejemplo?

LMVDR. Sí, puede ser que más adelante y con los años haya sido así. Pero no cuando era joven, cuando por las otras artes no tenía ningún interés en particular.

JP. ¿En qué medida las lecturas han contribuido a formar su modo de pensar?

LMVDR. Mucho. A los catorce años abandoné la escuela –sabe, no era instruido. Fui a trabajar para un arquitecto. Cuando llegué a su estudio me dijo: “ésta es tu mesa”. La liberé y miré en el cajón encontrando dos cosas. Una era una revista que se llamaba *Die Zukunft*. Era un semanal –una revista muy interesante. En parte era una revista política en el sentido que Walter Lippmann discute de política, no como una cosa que atañe a los partidos. Digamos que era una revista cultural. Hablaba de música, de poesía y en ocasiones también de arquitectura. Luego encontré un pequeño libro sobre la teoría de Laplace. Las dos cosas eran éstas. Desde ese momento comencé a leer *Die Zukunft*. La compraba



Figuras, sistemas constructivos, caracteres arquitectónicos. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

todos los domingos por la mañana y la leía. Fue allí que comencé a leer.¹ Algunos años después, cuando llegué a Berlín, tuve que construir una casa para un filósofo que enseñaba en la universidad. Allí conocí muchas personas y comencé a leer siempre más. La primera vez que este filósofo vino a mi estudio –tenía un estudio en casa, los libros estaban acomodados sobre una mesa de dibujo grande– miró alrededor, vio todos estos libros y dijo “Santo cielo, ¿Quién lo aconsejó para la biblioteca?”. “Nadie”, respondí, “Inicié a comprar libros y me puse a leerlos”. Él quedó sorprendido: no encontraba ninguna disciplina o razón en mi comportamiento. En esa época trabajaba para Peter Behrens. En Berlín había otros arquitectos. Alfred Messel era uno muy bueno, pero algo palladiano, por así decirlo. Me interesaba comprender qué es la arquitectura. Una vez pregunté a una persona: “¿Qué es la arquitectura?”, pero no me respondió y dijo: “Déjalo. Trabaja y basta. Lo descubrirás tú mismo más adelante”. “Bella respuesta” pensé; pero quería saber más y quería encontrar una respuesta. Ve, por esta razón leía; sólo por esto, porque quería **descubrir cosas, porque quería** tener ideas claras sobre lo que sucede, sobre el carácter de nuestro tiempo y comprender el significado de todo. Pienso que de no haber hecho así no hubiese sido capaz de realizar nada razonable. Por eso leía mucho. Compraba muchos libros y gastaba mucho dinero. Leía de todo.

JP. ¿Aún lee?

LMVDR. Sí, claro. Muy a menudo leo viejos libros. Cuando vivía en Alemania tenía aproximadamente tres mil libros. Hice una lista y me hice enviar trescientos a Estados Unidos. Pero podía haber enviado de vuelta doscientos setenta. Treinta bastaban. Me interesaba la filosofía de los valores y los problemas del espíritu. También me interesaba mucho la Astronomía y las Ciencias Naturales... Me preguntaba: “¿Qué cosa es la verdad?, ¿Cuál es la verdad?”. Luego encontré a Santo Tomás de Aquino y allí encontré la respuesta. Otra pregunta que me hacía es: “¿Qué cosa es el orden?”. Todos lo mencionan, pero nadie te sabe decir qué cosa es. Hasta que no leí San Agustín. En esa época había una gran confusión a este respecto, a la cual no se sustraía cierto la arquitectura; podías leer muchos libros de “sociología” y al final sabías lo mismo que al inicio.

JP. ¿Considera que sea posible hoy poner en práctica el pensamiento de quien se puso preguntas similares en otra época?

LMVDR. Ciertamente. Hay verdades que no dejan de ser tales. Estoy más que seguro. No puedo hablar por los demás, pero en lo que a mí respecta he simplemente tratado de satisfacer mis necesidades. Yo quiero esta claridad. Es cierto que hubiese podido leer otros libros, tanto poesía como otras cosas. He leído los libros en los cuales podía encontrar algunas verdades en relación a determinados problemas.

JP. ¿Esta inclinación suya ha sido influenciada por sus padres?

LMVDR. No, en absoluto. Mi padre me decía: “no leas estos estúpidos libros. Trabaja” –ya sabe, mi padre era un artesano.

JP. ¿Alguna gran obra de arte o maestro ha influenciado lo que usted piensa de la arquitectura?

LMVDR. Sí, sin ninguna duda. Considero que si una persona toma seriamente su trabajo, por más joven que sea, inevitablemente es influenciada por otros –es una realidad de la cual no se escapa. A mí me sugestionaron las construcciones antiguas en primer lugar. Las miraba y sabía que alguien las había hecho, pero no sé **sus nombres ni qué** cosa eran... por lo general se trataba de construcciones muy simples. De joven, cuando aún no tenía veinte años, me fascinó la fuerza de aquellas construcciones antiguas que no pertenecían siquiera a una época: estaban allí desde hace mil años y aún sorprendían, y nada podía cambiar esta condición. Todos los estilos, los grandes estilos, se agotaron, mientras que aquellas construcciones están aún allí y no han perdido absolutamente nada. En ciertos períodos la arquitectura las había ignorado, pero ellas permanecían y conservaban las mismas cualidades que tenían el día que se iniciaron a construir. Luego trabajé con Behrens. Tenía un sentido profundo de la gran forma. Era lo que más le interesaba y ciertamente lo comprendí y aprendí de él.

JP. ¿Qué entiende por gran forma?

LMVDR. Bueno, digamos: Palazzo Pitti –es algo excepcional, la forma monumental. Fui afortunado, porque cuando llegué a Holanda me encontré con las obras de Berlage. **¡Eso sí era construir!** Lo que más me sorprendió fue el uso del ladrillo, la sinceridad en el uso de los materiales, entre otras cosas. No me olvidaré jamás la lección que aprendí simplemente mirando los

edificios de Berlage. Con él intercambié sólo algunas conversaciones y nada más, pero no sobre estos argumentos, juntos no hablamos jamás de arquitectura.

JP. ¿Considera que Berlage supiera que usted intuía lo que estaba haciendo?

LMVDR. No, no creo. No veo por qué motivo habría debido ya que nunca lo hablamos. En esa época era realmente un jovencito. Pero estas ideas las he aprendido de él. Probablemente estaba preparado a asimilar lo que había aprendido de las construcciones antiguas que había visto. He aprendido tanto también de Frank Lloyd Wright –sí, diría así: Wright fue una liberación. Viendo lo que él hacía me sentí más libre. Me refiero al modo en el cual Wright coloca un edificio en el paisaje, la libertad con la cual usa el espacio, etcétera.

JP. ¿Esto es lo que lo ha influenciado?

LMVDR. En relación a la arquitectura mi filosofía viene de la lectura de libros de filosofía. No sé decirle dónde lo leí, pero sé que lo leí en alguna parte: la arquitectura pertenece a la época, no al tiempo sino a una época en cuanto tal. Cuando lo comprendí, decidí que nunca habría considerado con favor las modas en arquitectura y que debía buscar principios más profundos. Desde el momento que leyéndolos y estudiándolos, los libros me habían enseñado que ciencia y tecnología nos condicionan, me pregunté: “¿qué puede ser, qué consecuencias tiene esta situación, puede o no ser modificada?”. El camino a seguir me lo indicaba la respuesta a esta pregunta, no lo que me gustaba. Me sucede a menudo descartar cosas que me gustan muchísimo. Por más queridas que me sean, cuando tengo una convicción mejor, una idea mejor, una idea más clara, sigo la idea más clara. Es así como el Washington Bridge acabó por parecerme la construcción más bella y representativa de New York. Quizá al inicio no pensaba así, pero mi pensamiento evolucionó y una vez comprendida la concepción del puente lo aprecié también desde el punto de vista estético.²

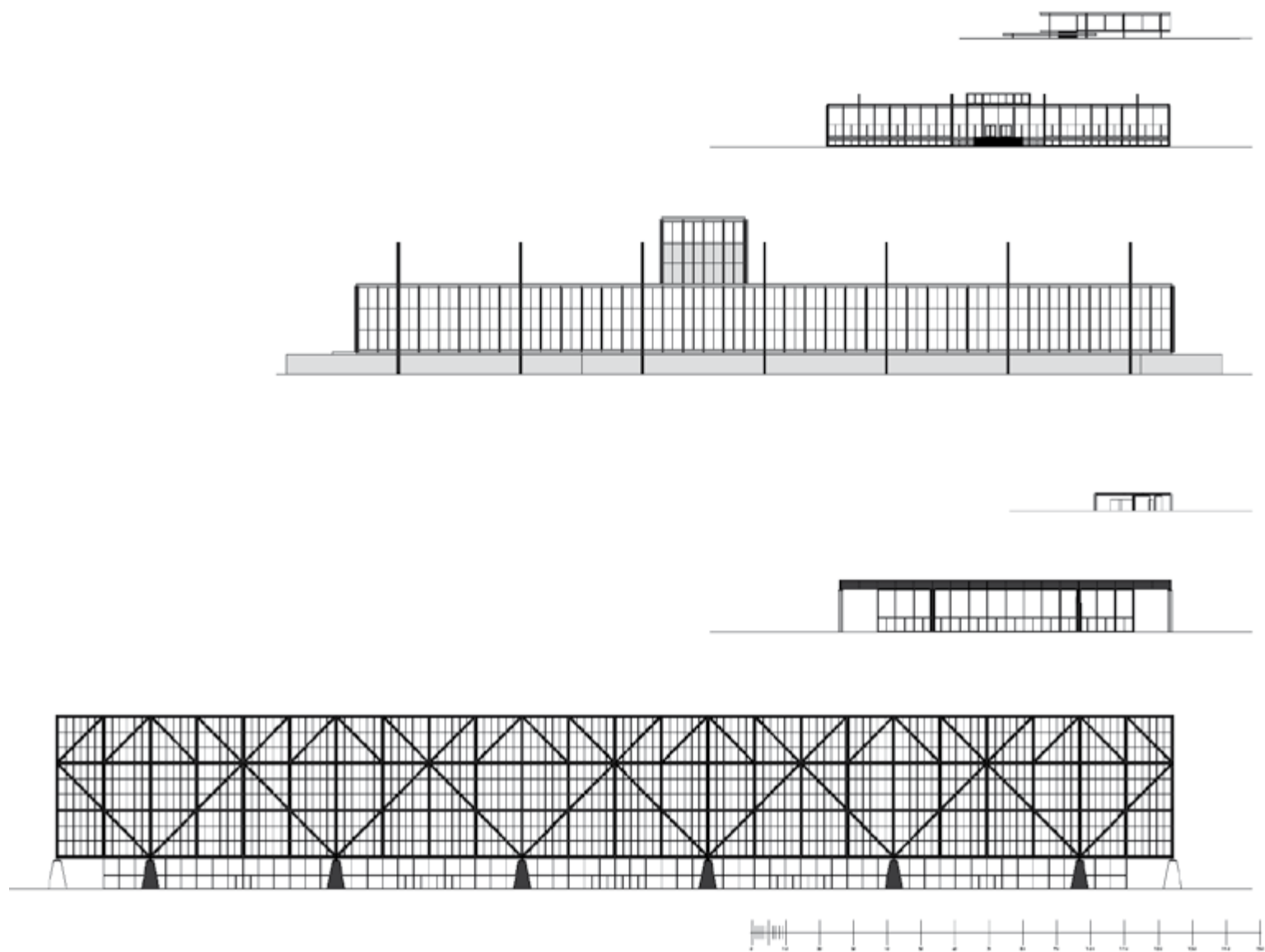
JP. ¿Por esta razón el objeto de su búsqueda es aquello que representa la época?

LMVDR. Aquello que es la esencia de la época. Es la **única** cosa que realmente podemos expresar, la única que vale la pena ex-

presar. Pero hay más. Tomás de Aquino dice: “La razón es el primer principio de todas las obras del hombre”. Cuando se ha afe-rrado este concepto se actúa en consecuencia. Por eso dejaría de lado todo aquello que no es razonable. No quiero ser interesante. Quiero ser virtuoso. Sabe, en los libros, en aquéllos que no tienen nada que ver con la arquitectura, a menudo se leen las cosas realmente importantes. Erwin Schrödinger, por ejemplo –¿lo recuerda?, el físico- él hablaba de principios generales y sostiene que el vigor creativo de un principio general depende precisamente de su generalidad.³ Es exactamente esto lo que pienso cuando hablo de estructura en arquitectura. No se trata de una solución particular: Es la idea general. En ocasiones me preguntan: “¿Qué siente cuando lo copian?”, yo respondo que para mí no es un problema. En mi opinión es por este motivo que se trabaja, para encontrar algo que todos pueden usar. La única esperanza es que se la utilice en el modo justo.

JP. En otras palabras, ¿considera que las copias demuestran la validez general de una solución?

LMVDR. Sí, es aquello que defino como el lenguaje común. Es precisamente esto lo que estoy trabajando. No trabajo sobre la arquitectura, trabajo sobre la arquitectura como lenguaje y, para mí, para poseer un lenguaje es necesario poseer una gramática. El lenguaje debe estar vivo, pero en definitiva lo que cuenta es la gramática –es una disciplina. Se puede usar el lenguaje para fines normales, entonces se habla en prosa. Si uno es bueno, hablará en una prosa bellísima, pero si es realmente bueno podrá ser un poeta. El lenguaje es el mismo y ésta es su característica. Un poeta no produce un lenguaje distinto para cada poesía: no es necesario. Usa el mismo lenguaje y hasta utiliza las mismas palabras. No es distinto para la música: los instrumentos empleados, la mayor parte de las veces, son los mismos. Para mí lo mismo sucede en arquitectura. Se debe construir algo, un garaje o una catedral, se utilizan los mismos medios, los mismos métodos estructurales. No tiene nada que ver a qué nivel se trabaja. Aquello a lo que aspiro es poner a punto un lenguaje común, sin conceder demasiado espacio a ideas particulares y excesivamente subjetivas. En mi opinión, éste es el problema más importante de nuestro tiempo. No tenemos un lenguaje auténticamente común. Si es posible, debemos construirlo y si lo logramos, entonces podremos construir aquello que nos gusta y todo estará bien. No



Comparación dimensional: Los elementos de la construcción 01. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

veo por qué no podríamos lograrlo. Estoy convencido de que ésta es la tarea que nos corresponde en el futuro. Pienso que habrá que tener en cuenta algunos condicionamientos, como aquéllos producidos por el clima, por ejemplo, pero éstos se limitarán a matizar aquello que ya ha sido hecho. A mi entender una influencia mucho más grande y de alcance universal es la ejercida por la ciencia y la tecnología, que arrasará con las viejas culturas obligando a todos a hacer la misma cosa -permanecerá sólo un leve matiz.

JP. En otras palabras: ¿vivimos en una época en la cual podrá existir un único vocabulario arquitectónico?

LMVDR. Sin duda alguna. Pienso que es un deseo humano hacer cosas razonables. No veo diferencia si algo razonable se hace en California, en el Mediterráneo o en Noruega. Pero es necesario hacerlo con la razón. Si se trabajara con la razón y no existieran ideas bizarras, en particular en cuanto atañe a la arquitectura, todo iría mucho mejor.

JP. ¿Considera que la gente sabe reconocer esta necesidad de honestidad y razón?

LMVDR. Seguramente. Considere por ejemplo un mecánico en un taller. Está muy interesado a todos los instrumentos tecnológicos a disposición y da por descontado disponer de ellos. A este propósito no se consideran ideas personales y cuando el mecánico actúa de este modo comparte una actitud común.

JP. ¿Le molesta trabajar con los ingenieros?

LMVDR. No, en absoluto; soy feliz si encuentro uno bueno. Algunas cosas no se pueden hacer sin un ingeniero. Una persona no puede saber todo. Pienso que los arquitectos deberían entender más de ingeniería y que los ingenieros deberían saber un poco más de arquitectura.

JP. ¿Los nuevos materiales cambiarán en modo significativo el estilo de nuestro tiempo?

LMVDR. No, no creo. Aquello que he buscado hacer en arquitectura es elaborar una estructura clara. Ante cada material es necesario descubrir cómo usarlo en el modo apropiado.

La forma no importa. Lo que hago, aquello de lo cual se considera desciende el carácter de mi arquitectura, podría ser definido simplemente enfoque estructural. Cuando inicio no pienso en la forma: pienso en el modo correcto de usar los materiales. Luego acepto el resultado. Cuando trabajo, las ideas grandiosas las dejo en el aire y no quiero que bajen, a menudo me sorprendo de los resultados. Recojo los datos. Todos los datos, todos aquéllos que puedo. Los estudio y luego actúo en consecuencia.

JP. ¿Quizá el estilo de Wright plantea un problema porque no se vale de un vocabulario como usted lo entiende?

LMVDR. Éste no es el tema. El estilo de Wright es demasiado personal para poderlo considerar “un vocabulario”. Sin duda es un genio. Pero para mí Wright no puede tener discípulos, literalmente hablando. Para poder hacer las cosas como él es necesaria mucha fantasía; pero si uno tiene fantasía, entonces hace las cosas a su modo. Estoy convencido que el de Wright es un enfoque personal y no es éste el camino que sigo. Yo sigo, o intento seguir, uno distinto, objetivo.

JP. ¿Qué arquitecto del pasado considera elaboró un estilo capaz de durar, asimilable a un vocabulario?

LMVDR. Seguramente Palladio. Su estilo duró y en cierto modo aún dura. Por más que las formas en las que se manifiesta han cambiado, en muchos casos, el espíritu de Palladio no desapareció.

JP. Siempre me apenó no ver casa Resor construida porque me hubiese gustado entender también cómo se utilizarían los materiales en ese caso

LMVDR. Sí, me apenó también a mí. Para mí hubiese sido un edificio bien resuelto.

JP. ¿Piensa que utilizar materiales preciados, como los previstos para Casa Resor, incrementa la cualidad de una obra?

LMVDR. No necesariamente, pero una obra puede ser rica. Aunque no está dicho. Casa Resor podría haber sido simple perfectamente. No habría cambiado nada.

JP. ¿Significa que para construir Casa Resor se hubiese podido, por ejemplo, no usar el teak?

LMVDR. En efecto, el teak no era necesario. Se podía usar cualquier otro tipo de madera y hubiese sido de todos modos un edificio logrado, pero no hubiese sido bello como utilizando el teak. Si para construirlo hubiese usado el ladrillo, el Pabellón de Barcelona hubiese resultado de todos modos un edificio bien hecho. Pero seguramente no hubiese alcanzado el mismo suceso; esto es debido al uso del mármol, pero esto no tiene que ver con la idea.

JP. ¿Qué piensa del uso del color en arquitectura?

LMVDR. En el Campus del Illinois Institute of Technology pinté el acero de negro. En la Casa Farnsworth lo pinté de blanco porque la construcción está sumergida en el verde. Pero podría haber usado cualquier color.

JP. Usted también ha cromado el acero, como en el caso del Pabellón de Barcelona.

LMVDR. Ah, sí, cierto. No me arrepiento. Los materiales naturales y los objetos metálicos me gustan muchísimo. Las paredes de color, sin embargo, las he utilizado muy raramente. Las confiaría con gusto a Picasso o Klee. En una ocasión le pedí a Klee un cuadro grande con un lado blanco y el otro negro. “Aquello que pintes encima no me importa”, le dije.

Si fuera un individualista sería pintor y no arquitecto. Así podría expresar lo que se me antoja. Pero con los edificios tengo que hacer aquello que es necesario y no lo que quiero particularmente –solamente aquello que es mejor hacer. A menudo me sucede dejar de lado ideas de las cuales me había enamorado, pero que pensándolo mejor simplemente había que abandonarlas. La diferencia es ésta. No tiene tanto que ver la función. En las construcciones, la subjetividad tiene un efecto extraño. En vez hay que ser bueno, por más que se sea un cantero o carpintero. En esto no hay nada extraño. En pintura se puede expresar la emoción más sutil, pero con una viga de madera o una piedra se puede poco. Si se exagera se traiciona el carácter del material. Para mí la arquitectura es un arte objetivo.

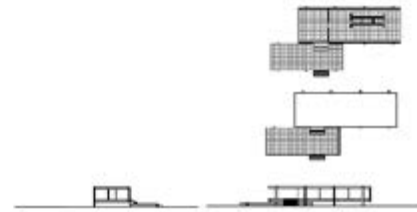
- 1964 -

JP. ¿Qué fue el Bauhaus? ¿Por qué ligó su nombre y talento a esta escuela?

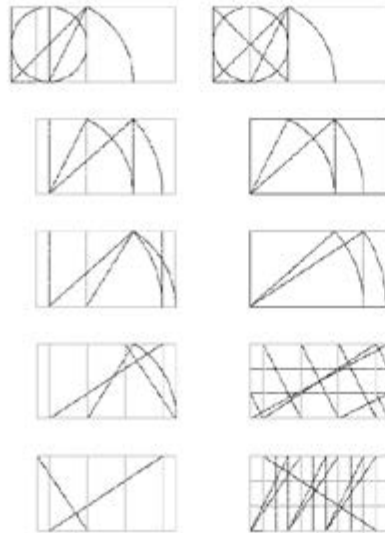
LMVDR. A esta pregunta, pienso, podría responder mucho mejor Walter Gropius ya que fue él quien fundó el Bauhaus y para mí eso es. Cuando Gropius se fue, dejó el Bauhaus en manos de Hannes Meyer. En esa época la escuela se transformó en un instrumento político, utilizado no tanto por Meyer sino por personas más jóvenes. A mi juicio, Meyer no era un hombre fuerte y se dejó engañar por esos jóvenes. Puedo entenderlo, pero eso produjo una brecha y aquélla que se podía definir la segunda fase del Bauhaus fue muy distinta de aquélla de Gropius. El Bauhaus del 1919 a 1932 fue algo más bien multifacético. Yo llegué cuando el Bauhaus tenía que afrontar muchos problemas por razones políticas. La ciudad de Dessau, que era democrática o mejor dicho socialdemócrata, debía financiarlo, pero los administradores me dijeron que no querían continuar haciéndolo. Gropius y el Alcalde de Dessau vinieron a verme. Me explicaron la situación y me pidieron que asumiera la dirección. Estaban convencidos de que si no aceptaba, la escuela cerraría sus puertas. Fui al Bauhaus y dije a los estudiantes, sin rodeos y en la manera más clara posible: “No tengo nada en contrario de las ideas políticas que aquí circulan. Pero ustedes aquí tienen que trabajar y les puedo asegurar que echaré a quien no lo haga”. Yo me esforzaba por enseñar algo a los estudiantes y ellos tenían que trabajar en ello. Pero no me sentía tan involucrado en el Bauhaus como Gropius. Era su criatura. Pero trabajábamos en la misma dirección. Cuando Gropius cumplió setenta años di un discurso sobre el Bauhaus. Para mí, dije, no fue la propaganda para hacer conocer el Bauhaus en todo el mundo, sino el hecho que se trataba de una idea nueva. La propaganda no hubiese tenido jamás la fuerza para obtener un resultado similar. Pero pienso que Gropius podía decirlo con más propiedad.

JP. ¿Hubiese nacido un Bauhaus sin Gropius?

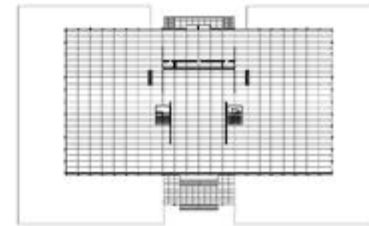
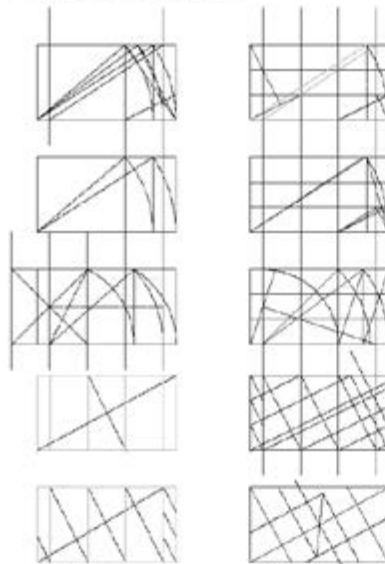
LMVDR. No, no creo. Hubiese nacido otra escuela. Y en Weimar ya había una escuela. Si no me equivoco, me parece que fue Henry van de Velde -que era el director de la escuela de Weimar- quien propone a Gropius como su sucesor. Fue Gropius quien involucró a las distintas personas que trabajaban en el Bauhaus. Sobre esto no hay dudas. Fue él a llevarlas y el mérito es suyo. Evidentemente se dio cuenta de que esas personas estaban si-



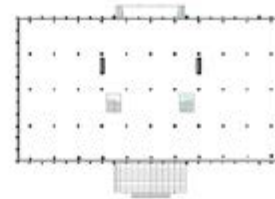
COSTRUZIONE DI QUANTITÀ DELLA PROIEZIONE



ANALISI PRELIMINARE MODULARE COSTRUZIONE



Pianta Piano di Ingresso



Pianta Piano di Ingresso



PROSPETTO FRONTALE



PROSPETTO LATERALE



SEZIONE TRASVERSALE



Casa Farnsworth 1945/50 – Crown Hall 1950/56. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

guiendo direcciones distintas –pero eran personas inteligentes.

JP. ¿Hasta qué punto fue importante para el Bauhaus la experiencia iniciada por el Werkbund?

LMVDR. Puede haber ejercido una cierta influencia. Gropius fue una figura de primer orden del Werkbund, en particular, diría, luego de 1910. En 1914 el Werkbund organizó una exposición en Colonia y Gropius construyó uno de los edificios más importantes –es más, pienso que su pabellón y el teatro de van de Velde fueron realmente los únicos edificios de la exposición. Seguramente Gropius fue muy activo dentro del Werkbund donde los artesanos eran más numerosos que los arquitectos, se promovía el uso de buenos materiales y el sentido de la cualidad. En esa época yo no tenía relación con el Werkbund. Entré en 1926 cuando me encargaron un trabajo, la exposición del Weissenhof.

JP. ¿Trabajar en Estados Unidos cambió su modo de pensar y de hacer?

LMVDR. Pienso que una persona está siempre influenciada por el ambiente donde trabaja. Sin duda. Creo que enseñar me ayudó mucho. Enseñando estaba obligado a ser claro con los estudiantes. Ya sabe, los estudiantes son gente extraña. Te asedian con preguntas y al final te pareces a un colador. Debes hablar realmente claro, ellos no se dejan embrollar. Ellos quieren saber y tú debes ser claro. Para poder responder debes tener en claro tus pensamientos. Enseñar me ha influenciado en este sentido, el mismo además, de la dirección en la cual estaba andando.

JP. Por lo tanto, para usted la enseñanza no fue una pérdida de tiempo.

LMVDR. Ah, no, no, todo lo contrario, pienso que fue muy bello. En mi opinión, no es necesario construir mil casas o mil edificios. Es una tontería. Para afirmar algo en arquitectura basta un puñado de edificios. Aunque no hiciera nada más, bastarían los que he construido para poner en claro mis intenciones. A propósito de Estados Unidos: recuerdo que la cosa que más me sorprendió la primera vez que estuve en New York fue que un ascensor podía hacerte subir cincuenta pisos en un abrir y cerrar de ojos. Quedé muy, muy impresionado.

JP. También en una ocasión habló de la impresión que le causó un granero tradicional en Pennsylvania.

LMVDR. Sí, el buen granero de Pennsylvania –viéndolo mejor es un edificio que me gusta más que muchos otros. Es una construcción verdadera y, precisamente por este motivo, la más lograda. Un buen ejemplo de construcción moderna, para mí, es el Washington bridge. Va directo al grano. Quizá los proyectistas tenían ideas en relación a las torres, pero yo me refiero a un principio y no de este aspecto, o sea de la simple línea recta que va de una orilla a la otra del Hudson siguiendo una solución directa. Pero hay otra cuestión. En Alemania usamos la palabra *Baukunst*, que en realidad está formada por dos palabras: “construcción” y “arte”. El arte es para terminar la construcción, es esto lo que expresamos con esta palabra. Cuando era joven, odiábamos la palabra arquitectura. Hablábamos de *Baukunst* porque arquitectura significa dar forma a algo a partir del exterior.

JP. ¿Baukunst comprende siempre el concepto racionalidad?

LMVDR. Sí, es lo que me gusta de esa palabra. Cuando era joven tuve que hacer muchas cosas barrocas, pero la arquitectura barroca jamás me interesó. A mí me interesaba la arquitectura estructural, el románico, la arquitectura gótica. Éstas son a menudo mal entendidas. Los perfiles de un pilar en una catedral, por ejemplo, conforman aún hoy una estructura clara. Las terminaciones estaban dirigidas a reforzar esta claridad, no a decorarlos sino a ponerlos en evidencia. Cuando la gente ve uno de estos edificios dice que son demasiado fríos, pero en realidad piensa que son la expresión de un orden demasiado fuerte –lo mismo, en realidad, que se percibe en la Michigan Avenue, sobre el Long Lake en Chicago, por todas partes. Esto es de lo que se preocupan sin saberlo. Del mismo modo se preocupan del caos, mientras que en el caos puede existir riqueza. Empleando elementos claros se puede obtener riqueza. En las ciudades medievales se encuentra siempre el mismo sistema. La diferencia estaba en la hoja de la puerta o en la de la ventana, dependía del dinero que el comitente disponía. Pero el sistema era más o menos el mismo –tenían una cultura estable.

JP. ¿Puede decirme cuál es su opinión en relación al desarrollo de la técnica?

LMVDR. Se maravillan del hecho que he utilizado distintos materiales de construcción, pero para mí esto es absolutamente normal. Piense en una cubierta plana y en el modo de sostenerla: no importa si se lo hace con el acero o el cemento. Casi todas las catedrales responden al mismo principio estructural. De hecho, ésta era mi idea cuando empecé a trabajar: quería perfeccionar soluciones estructurales nuevas que pudieran ser usadas por cualquiera. No buscaba soluciones individuales, sino buenas soluciones estructurales y no me ofendo si alguien las usa. Me ofendo si alguien no las usa bien. Seguramente los aprendices que nunca conocí son más numerosos de los que estudiaron conmigo, esto tampoco -de hecho- me disgusta. Por el contrario: éste era mi objetivo y fui capaz de lograrlo y en este sentido no tengo ninguna duda.

JP. ¿Puede hablarme de sus dibujos para los rascacielos en vidrio?

LMVDR. Se trata de un problema distinto. En esos casos me interesaba el vidrio y qué cosa se puede hacer con una construcción en vidrio. Quería evitar reflejos enceguecedores o una fachada apagada. Por eso plegué aquellas grandes placas, para que el edificio tuviera el carácter de un cristal. No era en absoluto una solución estéril. Luego pensé que quizá hubiese podido obtener un resultado mucho más rico si la construcción fuese completamente curva –pero eran simplemente estudios en relación al vidrio. Ciertamente tenía en mente un edificio, pero aquéllos eran estudios sobre el vidrio.

JP. ¿Es el vidrio o el acero que caracteriza los edificios que ahora construye?

LMVDR. Algunos dicen que el Seagram Building es un edificio de bronce. No hablan de una construcción en vidrio porque allí hay mucho metal. Pueden existir edificios en vidrio, sólo si se resuelve el problema que eso implica.

JP. Cuando usted usa el hormigón renuncia a su plasticidad...

LMVDR. ¿La plasticidad del hormigón? ¡Es muy divertido! Su plasticidad no indica la mejor manera de usarlo, cuando yo lo uso, pienso utilizarlo en modo estructural –o mejor dicho: en aquello que yo defino como estructura. Sé que se lo puede usar de otro modo, pero este otro modo no me gusta. El hormigón me sigue

interesando porque permite construir estructuras claras. No me gustan las soluciones plásticas –no me gustan para nada.

JP. ¿Ni siquiera para sus sillones?

LMVDR. Es lo mismo. Mi sillón es un asiento a arco con un semicírculo delante. Es decir, es una estructura a esqueleto. El sillón Barcelona también es una estructura a esqueleto. He hecho algunos diseños para sillas de plástico, pero luego los he abandonado. En este caso usé el volumen, porque si se quiere utilizar un material plástico, es lo que se debe hacer. Pero no está dicho que debido a que el hormigón se puede modelar sea necesario darle una forma plástica. Se puede hacer, pero sólo porque es una posibilidad. Mire, cuando he utilizado el aluminio usé un material extruido. La primera vez lo probamos para los marcos de las ventanas. Luego lo colgamos al techo del 860 Lake Shore Drive para ver cómo se leía. Le aseguro que la simple viga doble “T” funcionaba mucho mejor. Por eso usamos la estructura con las vigas doble “T” también en aluminio –se lee mejor y es mucho más claro.

JP. Usted dice “claro”. ¿En su opinión existe un nexo entre claridad y uso apropiado?

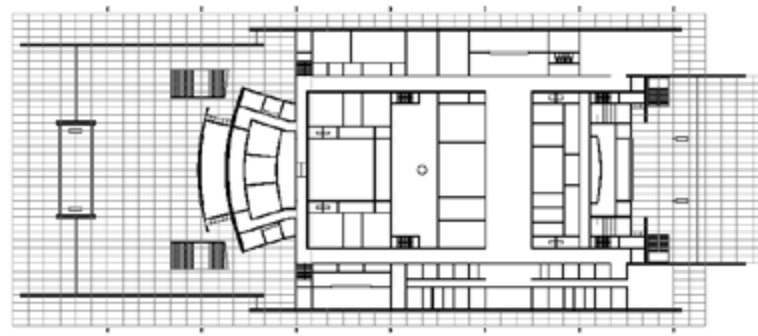
LMVDR. Sí, seguramente, estoy convencido.

JP. Si hubiera vivido en otra época quizá hubiese usado...

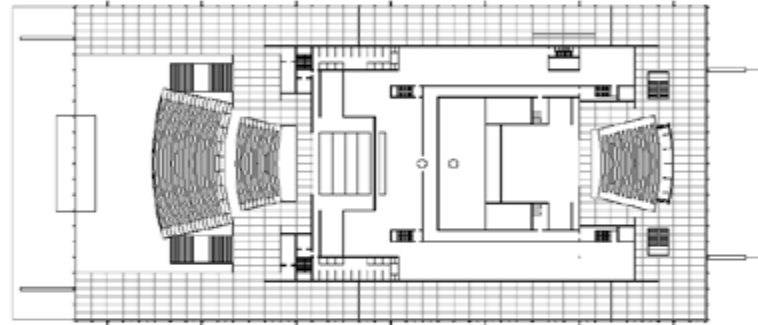
LMVDR. Ah, cierto, si no hubiésemos tenido a disposición otros materiales... pero tenemos el acero que en mi opinión es un excelente material. Y con excelente quiero decir que es muy fuerte. Es muy elegante. Se pueden hacer tantas cosas. Confiere un carácter liviano a las construcciones. Por eso me da gusto construir un edificio en acero y más que nada me gusta usar la piedra en el suelo y luego elevarla.

JP. ¿Aprecia el acero por razones económicas?

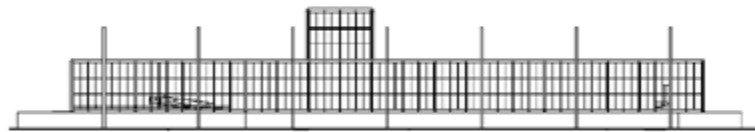
LMVDR. No hay que confundir economía y arquitectura. Aquí en nuestro país el acero tiene una valoración económica. Cuando hay que construir algo, se toma una hoja de papel y se suman: los costos de los trabajos, los honorarios del arquitecto, los del



PIANTA PIANO CIRCULAR



PIANTA PIANO D'INGRESSO



PROSPETTO LONGITUDINALE



SEZIONE LONGITUDINALE



PROSPETTO PRINCIPALE

SEZIONE TRANSVERSALE



Teatro de Mannheim 1952/53. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

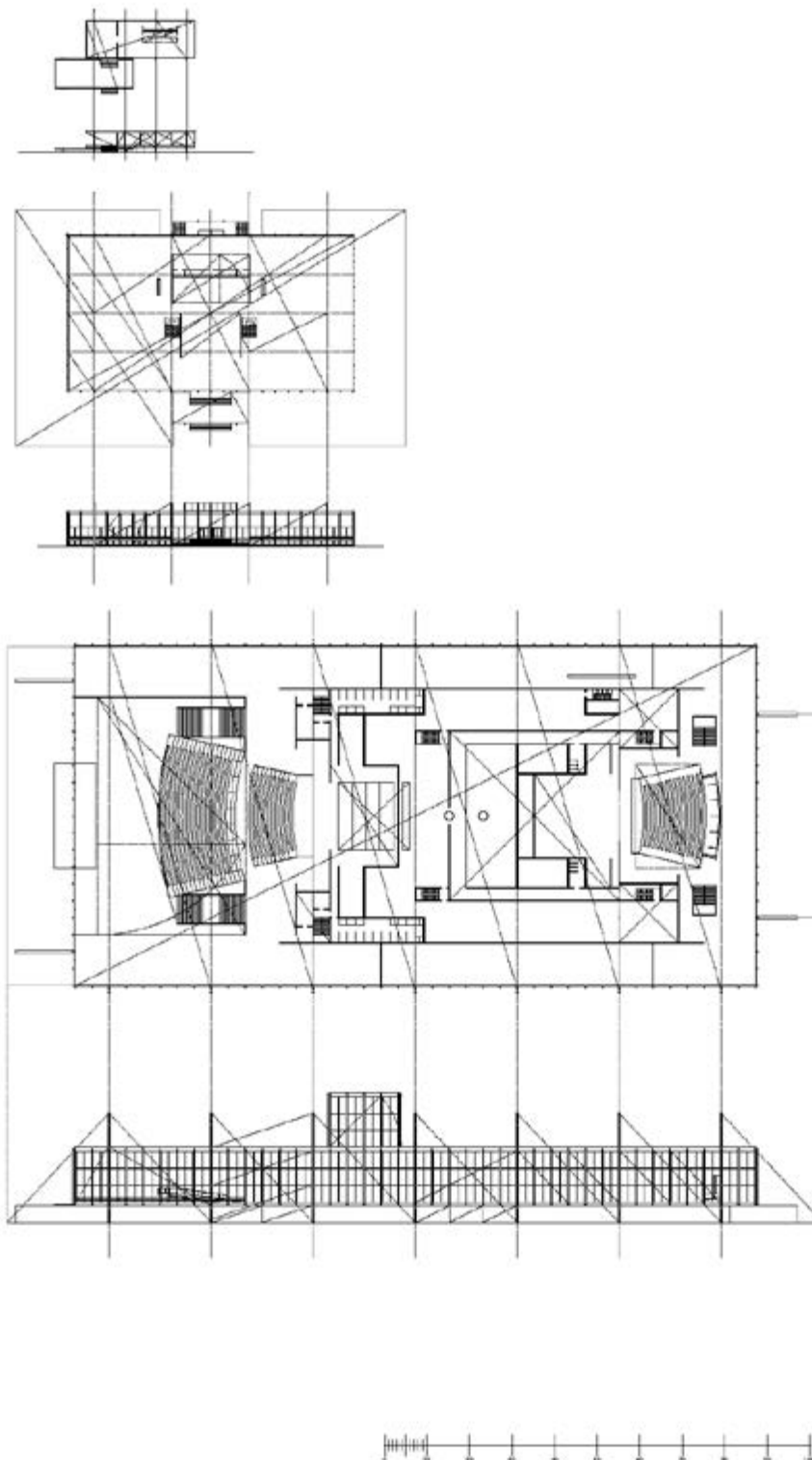
ingeniero y sólo Dios sabe cuánto nos queda en el bolsillo. Pero si no es el 12 o el 15 % el proyecto nunca será realizado. Éste es el problema económico como usted lo entiende. Tampoco se construirá jamás el proyecto más extraordinario si no es económico...Yo no hablo de economía en este sentido. Yo hablo de una economía espiritual, de la economía de medios. Para mí es económica la frase más clara. Ésta es la economía que tiene que ver con la arquitectura. Se puede construir con el hormigón. En Suiza existen puentes de Maillart maravillosos y clarísimos. Pero si se construye en acero, en los interiores hay mayor libertad. "Ah, pero es frío", dice la gente. Tonterías. En los interiores se puede hacer realmente lo que se quiere, se es libre de hacer. En el exterior en vez no es así. No hay que olvidar que la planta de un edificio cerrado deja pocas posibilidades. Cuando trabajas con uno de estos edificios descubres que las buenas soluciones son realmente pocas. Son limitadas pero, a pesar de ello, se puede hacer lo que se quiere.

JP. Pero, si el uso del edificio cambiara, por ejemplo un Museo que luego de algunos siglos pasa a ser...

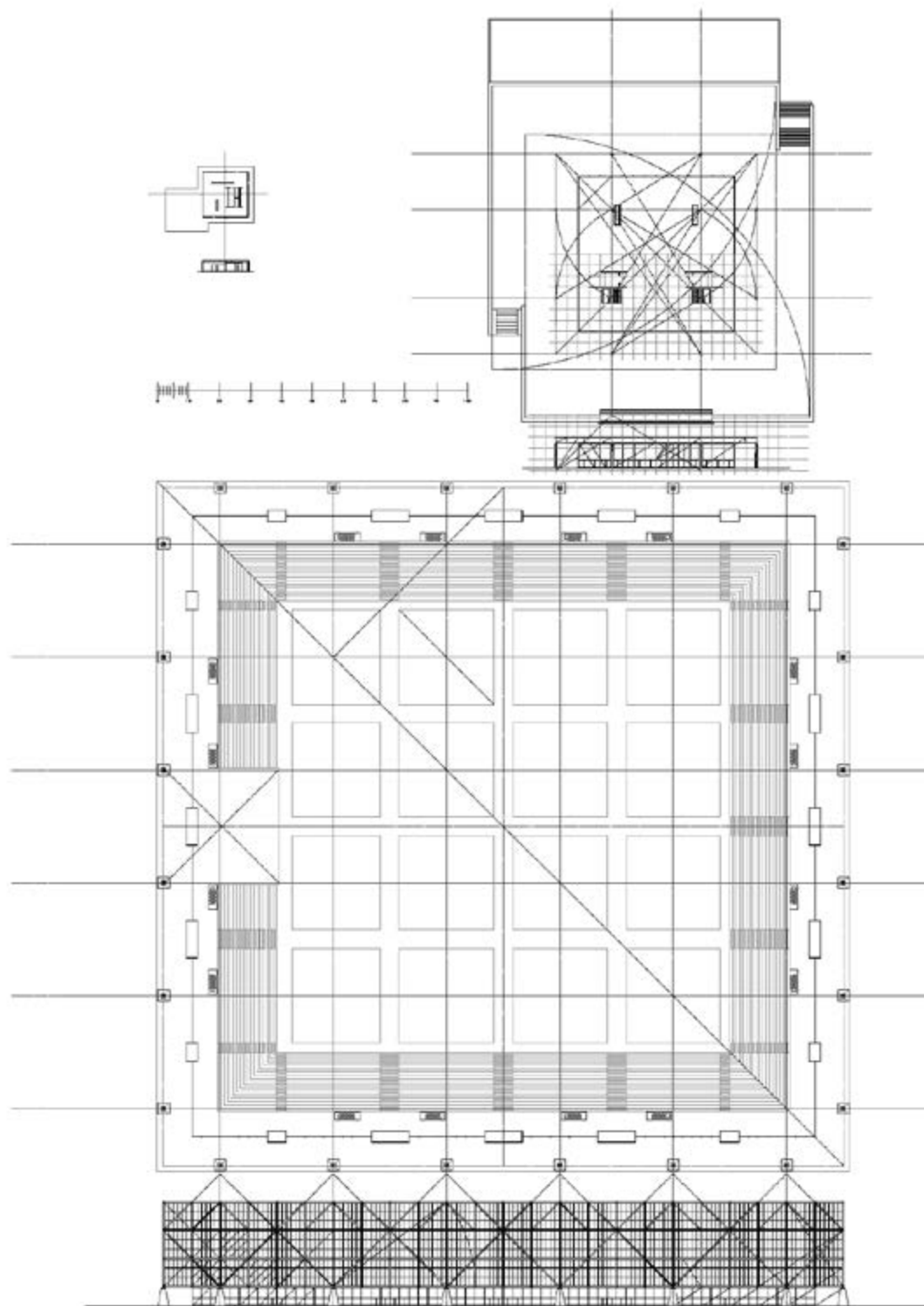
LMVDR. Sí, podría ser alguna otra cosa. Yo no dudaría en hacer

una Catedral dentro de mi Sala de Congresos. No veo por qué no debería. Se puede hacer. Un tipo de edificio como la Sala de Congresos o el Museo se puede usar para otros destinos...Ya no vale la idea según la cual la forma se ajusta, o debería adecuarse, a la función. En relación a tales afirmaciones nutro muchas dudas. Existía un motivo por el cual alguien hizo esta afirmación, pero no se la puede transformar en ley...Perfectamente se podría transformar un edificio de oficinas en uno de viviendas; son similares en cuanto están conformados por veinte o treinta pisos unos sobre otros. El carácter del edificio es éste. En un edificio destinado a viviendas, por razones económicas, se puede -por ejemplo- usar medidas menores, reducir las dimensiones, pero se podría vivir perfectamente en un edificio para oficinas con medidas mayores recuperando magníficas habitaciones. La "sociología" nos dice que tenemos que pensar a los seres humanos que viven en esos edificios. Pero se trata de un problema sociológico, no arquitectónico, que siempre aparece. Es una cuestión sociológica y, en mi opinión, deberían ser los sociólogos quienes se dediquen a resolverla. No es una cuestión arquitectónica.

JP. ¿Y no se la puede resolver arquitectónicamente?



Modularidad y reglas proporcionales. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011



Estructuras tipológicas.Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

LMVDR. No. Se podría resolver si ellos nos dieran un programa. Pero antes deben demostrar que desde el punto de vista sociológico su idea es válida. Ellos quisieran endosarnos la responsabilidad a nosotros, pero yo no lo acepto.

JP. Viendo sus proyectos, me sorprende el hecho de que en su trabajo se vislumbra una continuidad, un vínculo...

LMVDR. El problema es siempre el mismo. Sólo que en un caso se trabaja, por ejemplo, con paredes, mientras que para un grupo de edificios hay que trabajar, precisamente, con edificios. Pero el problema es el mismo. Es decir, se trata de establecer una buena relación entre los elementos. Es un problema muy simple. En nuestra escuela poníamos un problema de espacio sobre el cual cada estudiante tenía que reflexionar y trabajar, se trataba de la misma cosa sea de una habitación, de un hotel o el atrio de un banco –no hay diferencia; es el mismo problema.

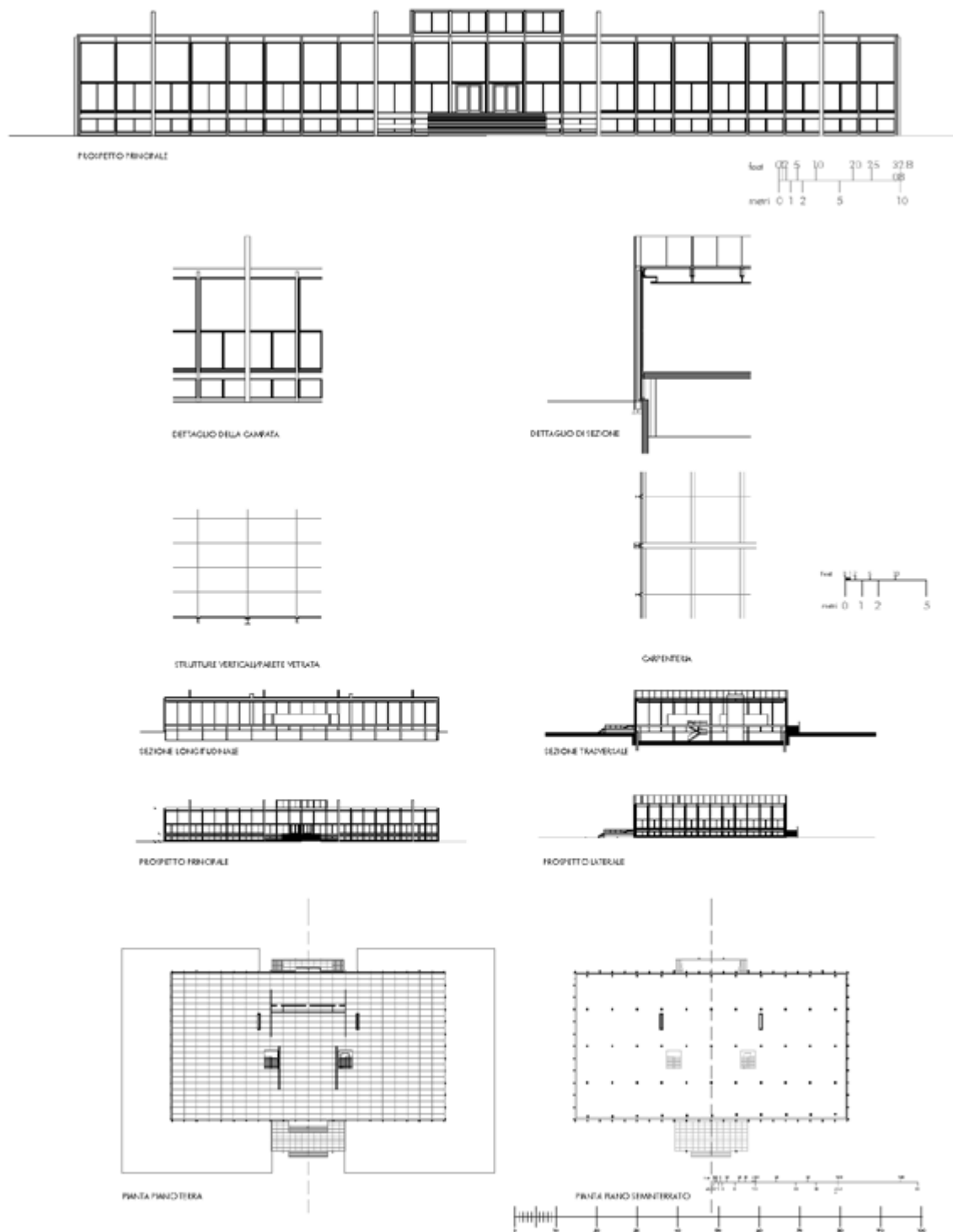
JP. ¿Es la misma cosa, o casi, también para un plan urbano?

LMVDR. Yo diría que sí. La planificación urbana obliga a afrontar los problemas del tráfico, pero el problema en sí es siempre

el mismo. Es simple: se trata de identificar buenas relaciones entre un elemento y otro. Los vínculos representados por las calles pueden volver un diseño geométrico, no libre, pero no está dicho que no se pueda adoptar una composición libre. En principio no hay diferencia.

JP. Pero el hecho de que las calles formen una trama...

LMVDR. Ciertamente, a mí me sugiere una solución geométrica. No estoy a favor de esta última solución en principio, pero es esto con lo que tengo que trabajar. Para mí es un material. Si tengo que hacer un edificio, o un grupo de edificios, puedo hacerlo simétrico o asimétrico y el problema se re-propone. Alguien puede pensar que la solución debe apuntar hacia la asimetría, pero no es ésta la cuestión: no se trata de querer probar algo distinto. En una ocasión adopté un diseño simétrico y no faltó quien pensara que había llegado el momento de tener que aprender nuevamente a usar la simetría. Pero para mí la simetría era la solución más racional, no me gustaba ni disgustaba particularmente. Era la solución más razonable para ese problema y no tuve dudas. En realidad pienso que la oposición simetría-asimetría implica, más que nada, una reflexión estética, cosa que yo no amo.



Crown Hall IIT 1950/56. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

JP. Veamos sus edificios. ¿Puede hablarme, por ejemplo, de la sede de la Krupp en Essen?.

LMVDR. La de la Krupp es una enorme construcción a esqueleto. Cualquiera que use un esqueleto llegaría a una solución similar. Podría hacer algo distinto pero la forma sería la misma. Un esqueleto es solamente un esqueleto. El Science Center de la Duquesne University en Pittsburgh es un laboratorio. Como no sabíamos qué cosas iban en su interior pensamos en permitir que los tubos anduvieran donde quisieran. El primer laboratorio lo construí en Chicago, el Matallurgical Building en el IIT, el cual era un laboratorio pero no químico y allí usé el vidrio en el exterior.

JP. ¿Qué tienen en común los proyectos para Mountain Place en Montreal, para Dominion Centre en Toronto y para el Federal Center en Chicago?

LMVDR. Colocamos los edificios de manera tal que cada uno goce de la mejor posición y que el espacio entre ellos sea más o menos el mejor que se pueda obtener. Esto es lo que tienen en común. Usaría también el mismo principio si tuviera que construir un grupo de casas unifamiliares. Sólo que entre ellas probablemente habría espacios más pequeños.

- 1955 -

JP. En una ocasión, usted me contó cómo el Pabellón de Barcelona se desarrolló en torno a una placa de mármol que había encontrado.

LMVDR. Cuando tuve la idea del Pabellón tuve también que mirar a mi alrededor. Tenía a disposición muy poco tiempo y era pleno invierno. El mármol en invierno no se puede transportar desde la cantera porque aún está impregnado de agua; ésta, congelándose, lo fragmentaría. Había que encontrar un bloque de material seco y tuve que ir a buscar en depósitos inmensos. Allí encontré un bloque de ónix. Este bloque de mármol tenía determinadas dimensiones por lo cual podía solamente aprovechar la altura del bloque multiplicada por dos. Hice el pabellón alto el doble del bloque de ónix. El módulo era ese.

JP. ¿Le interesaría realizar otro tipo de edificio para exposiciones?

LMVDR. He trabajado con distintos tipos de edificios. Me que-

dan pocos con los cuales confrontarme. Me gustaría hacer una sala de congresos. Se trata de una construcción enorme, aproximadamente 220 x 220 metros y me gustaría verla. Conozco el diseño, los dibujos y la idea que está detrás, es la dimensión la que cuenta. Si tomamos las pirámides y las hacemos solamente 5 metros más altas no cambia nada. Son precisamente las enormes dimensiones que cambian todo.

JP. ¿Usted cree que serán las dimensiones de la pared pura que se eleva las que van a determinar el impacto que ejercerá el Seagram Building sobre Park Avenue en New York?

LMVDR. Sí, estoy convencido. Aquí también su simplicidad hará que el impacto sea mucho mayor. Hay otros edificios mucho más altos y agrupados en manera mucho más rica, pero pienso, o por lo menos espero, que el Seagram Building será un buen edificio. Recuerdo que poco después de haber llegado a este país vivía en el University Club en New York. Todas las mañanas desde la mesa donde desayunaba veía la torre principal del Rockefeller Center y me llamaba mucho la atención... sí, esta placa... el estilo no tiene nada que ver; se ve un volumen que no tiene nada de individualista, que tiene mil ventanas. Bello u horrendo no significa nada. Es como un ejército de soldados o como un prado: cuando se ve el volumen los detalles desaparecen. Ésta, para mí, es la calidad de esa torre.

- 1964 -

JP. Usted llevó hacia atrás el Seagram Building, respecto al límite de la calle cuando nadie lo hacía.

LMVDR. Lo retraje para ponerlo en evidencia. Ésta es la razón. Cuando se va a New York hay que mirar las marquesinas para orientarse y al edificio ni siquiera se lo ve. Se lo ve sólo desde lejos. Por esta razón lo llevé hacia atrás.

JP. ¿Por qué eligió el bronce como material?

LMVDR. Usamos el bronce a través del comitente. Cuando hablamos por primera vez, dijo: "Me gusta el bronce y el mármol". Y yo dije: "¡Me va bien!".

JP. ¿Así como lo proyectó, el Seagram tiene en cuenta los otros edificios cercanos, como por ejemplo el Racquet and Tennis Club de Mac-

Kim, Mead y White sobre el lado opuesto de Park Avenue?

LMVDR. Ciertamente. Cuando iniciamos los trabajos, el Lever House ya estaba. Y cuando llevamos hacia atrás el edificio no sabíamos qué habría sucedido a los costados. Una vez terminado el Seagran Building, éste y la Lever House, indicaban ya qué cosa se debía hacer, pero no sucedió así.

JP. A diferencia del Seagran Building los dos edificios para las oficinas de la Bacardi en Santiago de Cuba y en Ciudad de México presentaban otros problemas.

LMVDR. Sí, seguramente. Los sitios eran distintos. Para el primer edificio en Cuba, el comitente quería un amplio espacio, porque, decía: “Me gusta imaginar tener un escritorio en una habitación grande y trabajar con mis empleados. No me sirve una oficina cerrada porque yo trabajo más que todos, por lo tanto, no me disgusta que los otros me vean”. Entonces intentamos resolver este problema. En México, sin embargo, fueron dos los factores que modificaron el carácter del proyecto: uno era que la calle está más alta que el lote y si hubiésemos construido un edificio de una planta se hubiese visto solamente la cubierta del mismo. Por eso levantamos el edificio de dos plantas. Además, se trataba de un normal edificio para oficinas, porque los dirigentes insistieron en tener espacios separados.

JP. ¿Qué peso atribuye a la historia?

LMVDR. A mí no me interesa la historia de la civilización. Me interesa nuestra civilización, la que vivimos. Después de tanto tiempo dedicado al trabajo, a la reflexión y al estudio, pienso que realmente la arquitectura de hecho tiene solamente que ver con la civilización a la cual pertenece. Mire, en realidad la arquitectura consiste en esto: puede solamente expresar la civilización a la cual pertenece y nada más. Hay fuerzas en contraste entre ellas, pero en una evaluación más detenida, se descubre que éstas son fuerzas que impulsan hacia adelante, otras que sostienen, otras que actúan sólo en superficie. Por eso es difícil definir la civilización y nuestro tiempo. Las fuerzas de superficie de las civilizaciones más antiguas desaparecieron. Sólo las fuerzas que deciden se transforman en fuerzas históricas, fuerzas excepcionales. Sucede a menudo no llegar a definir algo. Luego, vemos algo que nos llama profundamente la atención y sabemos que es eso. No lo sabes expresar pero es eso. Como cuando se conoce una per-

sona en buen estado de salud: ¿de qué cosa lo deducimos? Por más que no se sepa por qué, se sabe cuándo una persona goza de buena salud o no. Esto es lo que considero importante, en modo particular en este momento, con este movimiento barroco que avanza –o como quieran llamarlo. De todos modos, para mí, es una especie de movimiento barroco que va contra todo aquello que es racional, contra todo lo que es directo. En modo particular, en un momento de confusión, si no es la razón ¿qué otra cosa podría guiarnos? Por eso, desde el inicio de los años veinte, nos esforzamos tanto en descubrir un modo racional de hacer las cosas. En el período del Jugendstil y del Art Nouveau había gente con mucha fantasía e interés por la escultura. Quien más, quien menos, eran todos fantasiosos. Pero personas racionales eran muy pocas. Yo desde muy joven he emprendido el camino de la racionalidad.

- 1955 -

JP. Para usted, ¿nuevos estilos de vida cambiarán las cosas?

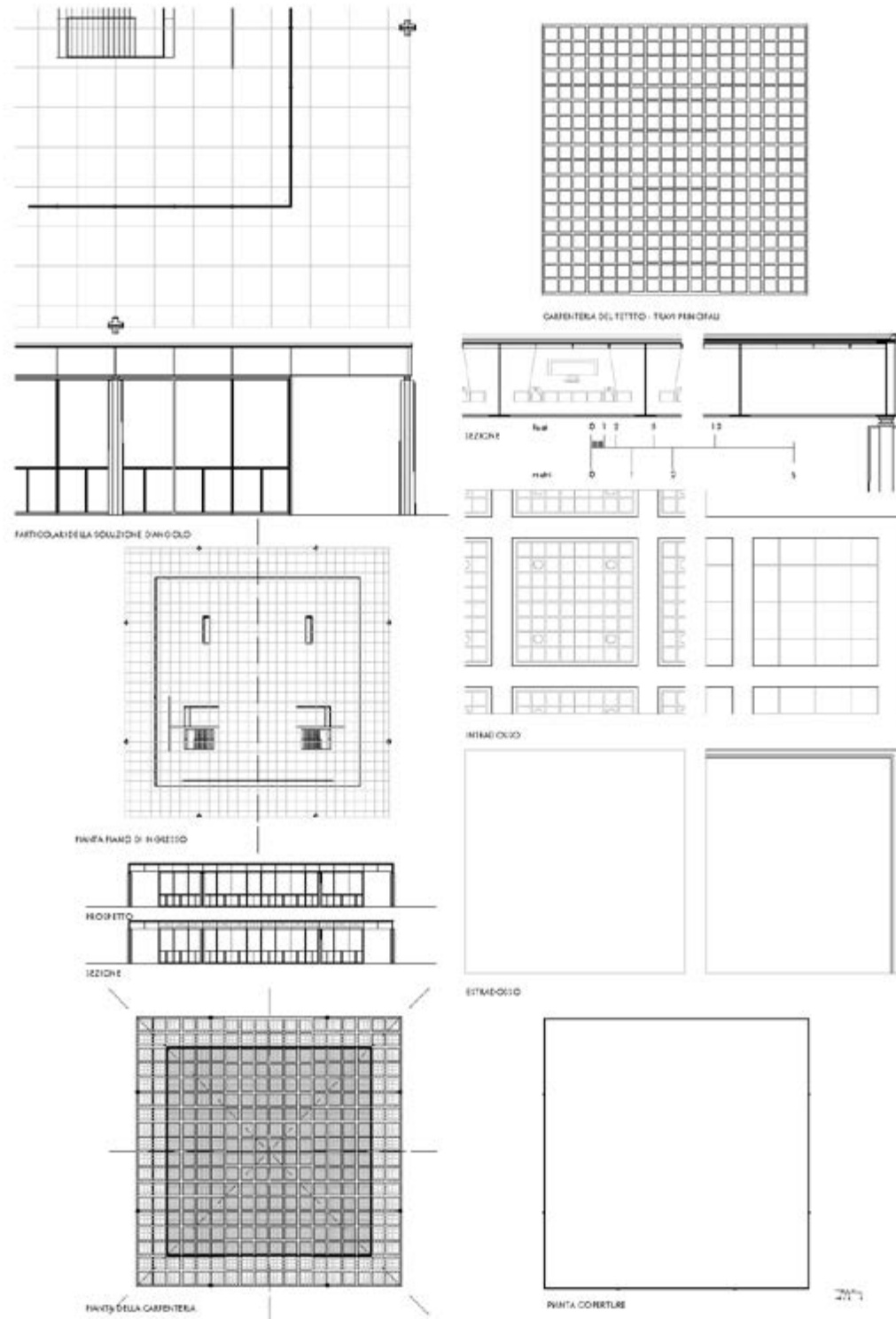
LMVDR. No, para mí en principio nada cambiará, por más que el desarrollo pueda traer mayor riqueza. Es muy difícil hacer algo claro y luego hacerlo de una manera agradable, por más que sean dos operaciones distintas –primero debe ser claro. Si hay quien quiere edificios para habitaciones de cuarenta plantas y los departamentos deben ser todos iguales, yo no puedo hacer nada. Sólo puedo intentar hacerlo explícito y luego bello.

JP. ¿Usted es optimista en relación al futuro de la arquitectura?

LMVDR. Por supuesto. Absolutamente optimista. Pienso que no se debería planificar demasiado y que no se debería construir demasiado.

JP. ¿Prevé que en el futuro alguien partiendo del estilo que usted ha elaborado podrá desarrollar uno más rico?

LMVDR. En este caso no usaría siquiera la palabra estilo. Diría que alguien podría usar el mismo principio, el mismo enfoque. Luego, ciertamente, si tuviera talento podría enriquecerlo...depende. Hoy, obviamente, se nota una reacción a mi modo de entender la arquitectura pero a mi entender es sólo una reacción. No creo sea un nuevo enfoque. Es una reacción a algo que existe. La reacción es una especie de moda.



Jerarquía de los elementos constructivos. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011

NOTAS

1 - La presente es la transcripción de la entrevista -traducida al castellano por G.A.Carabajal y Silvia Braida desde *Casabella 800*- que Mies concediera a John Peter (1917-98), autor de un extraordinario proyecto de *historia oral*, en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado. El proyecto de J.Peter se conserva en la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division de la Library of Congress de Washington D.C., John Peter Collection; el archivo comprende 626 cintas de distintas características y dimensiones. Las *Conversations Regarding the Future of Architecture* de J. Peter fueron reunidas en un disco producido por la Reynolds Metals Company (actualmente parte de ALCOA) y hechas de dominio público en 1956. John Peter ha utilizado las entrevistas realizadas para publicar el volumen *The Oral History of Modern Architecture*, Abrams, New York 1994. Los registros originales de algunas de estas entrevistas pueden ser escuchados online en *casabellaweb.eu*.

El texto ha sido editado y acompañado por ilustraciones seleccionadas por la redacción de **A&P Continuidad** con el fin de transformar el mismo en una narración visual por imágenes que ponga inmediatamente en evidencia las referencias utilizadas.

2 - Por esta razón las partes que componen el texto son precedidas por la indicación del año en el cual las palabras de Mies fueron registradas. La diferencia en los tiempos de verbo utilizados se debe a los nueve años transcurridos entre una entrevista y otra.

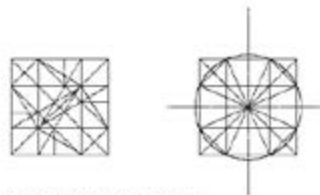
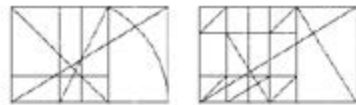
3 - En este paso Mies Van Der Rohe se refiere al semanal “Die Zukunft” publicado desde 1892 hasta 1923 por Maximilian Harden (1861-1927) además amigo, hasta 1912, e interlocutor privilegiado de Walter Rathenau, a su vez uno entre los muchos colaboradores prestigiosos de la revista. Walter Lippmann (1889-1974) era, en la época en la cual Mies concedió la entrevista, uno de los más célebres periodistas estadounidenses; su columna **Today and Tomorrow**, en el “Herald Tribune” de New York (1931-1963) era considerada un ejemplo de periodismo equilibrado y libre. Pierre Simon Laplace (1749-1827) es el autor de **Mécanique Céleste** (1799-1825); sus estudios están en la base de la astronomía matemática moderna, de la física y de la teoría de las probabilidades.

4 - Puede ser interesante, en relación además a cuanto Mies Van Der Rohe sostiene en esta misma entrevista hablando de las cualidades plásticas del cemento armado, confrontar sus afirmaciones en relación al Washington Bridge con la página que Le Corbusier dedicó al mismo puente en **Quand les catedrales étaient blanches** (1937), aquí citado de la edición de 1965 (Editions Gonthier, Paris, pp. 84-85): “el puente George Washington sobre el Hudson es el puente más bello al mundo. Cables y acero lo tienen colgado del cielo como un arco invertido, bendecido. Es el único lugar besado por la gracia en la ciudad desordenada. Está pin-

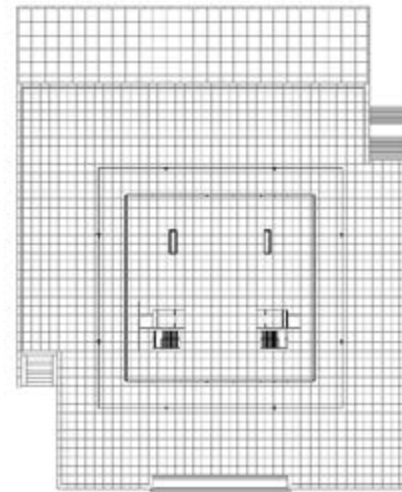
tado color aluminio y entre el agua y el cielo no se percibe otra cosa que esta cuerda tensa, sostenida por dos pilones de acero. Estos dos pilones, cuando el automóvil sube a lo largo de la rampa, se elevan tanto que te hacen sentir feliz; su estructura es tan pura, decidida, regular, que finalmente la arquitectura en hierro parece sonreír”.

5 - Erwin Schrödinger (1887-1961) fue un físico y matemático austriaco, ganador del Premio Nobel (1933), autor de contribuciones fundamentales a la mecánica cuántica. Mies Van Der Rohe poseía estos libros de Schrödinger (las fechas son las de las ediciones presentes en la biblioteca del arquitecto): *Science and Humanism* (1952); *What is life* (1956); *Die natur und die Griechen* (1956); *Mind and Matter* (1958); *Meine Weltansicht* (1963). Un párrafo análogo al que se lee a continuación, se encuentra en la entrevista *Ich mache niemals ein Bild* -publicada en “Die Bauwelt”, Lill, 32, 1962- donde Mies Van Der Rohe habla en relación al lenguaje: “El lenguaje en el uso cotidiano es hablado en prosa. Si se es muy hábil, se puede hablar una magnífica prosa. Si se controla y domina el lenguaje entonces se puede ser un poeta. Eso sí, se trata siempre del mismo lenguaje, cuya naturaleza contiene en sí misma todas las posibilidades. El físico Schrödinger sostiene que: *la fuerza creativa de un principio general consiste en su validez universal*. Es exactamente esto lo que entiendo decir cuando hablo de estructura en arquitectura. La estructura no es una solución específica, sino una idea general”.

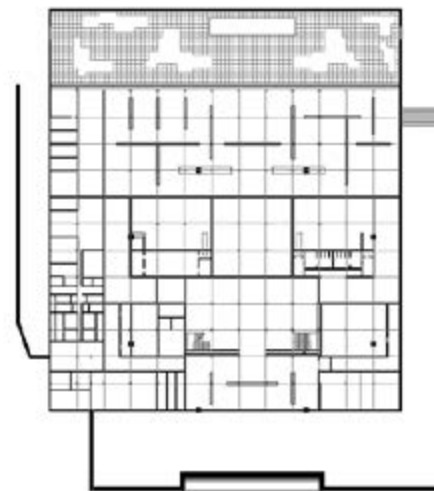
COMPOSIZIONE GEOMETRICA DI UN PIANO



VARIE VARIANTI DI UN PIANO QUADRATO



Piano di un appartamento - Sezione trasversale



Piano di un appartamento - Sezione trasversale



Casa 50x50 1951/52 - Nueva Galería Nacional Berlín 1962/68. Re-dibujo analítico. Dr. arq. Renato Capozzi, 2011





Esta edición fue impresa en Acquatint.

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Junio 2015

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2015.

