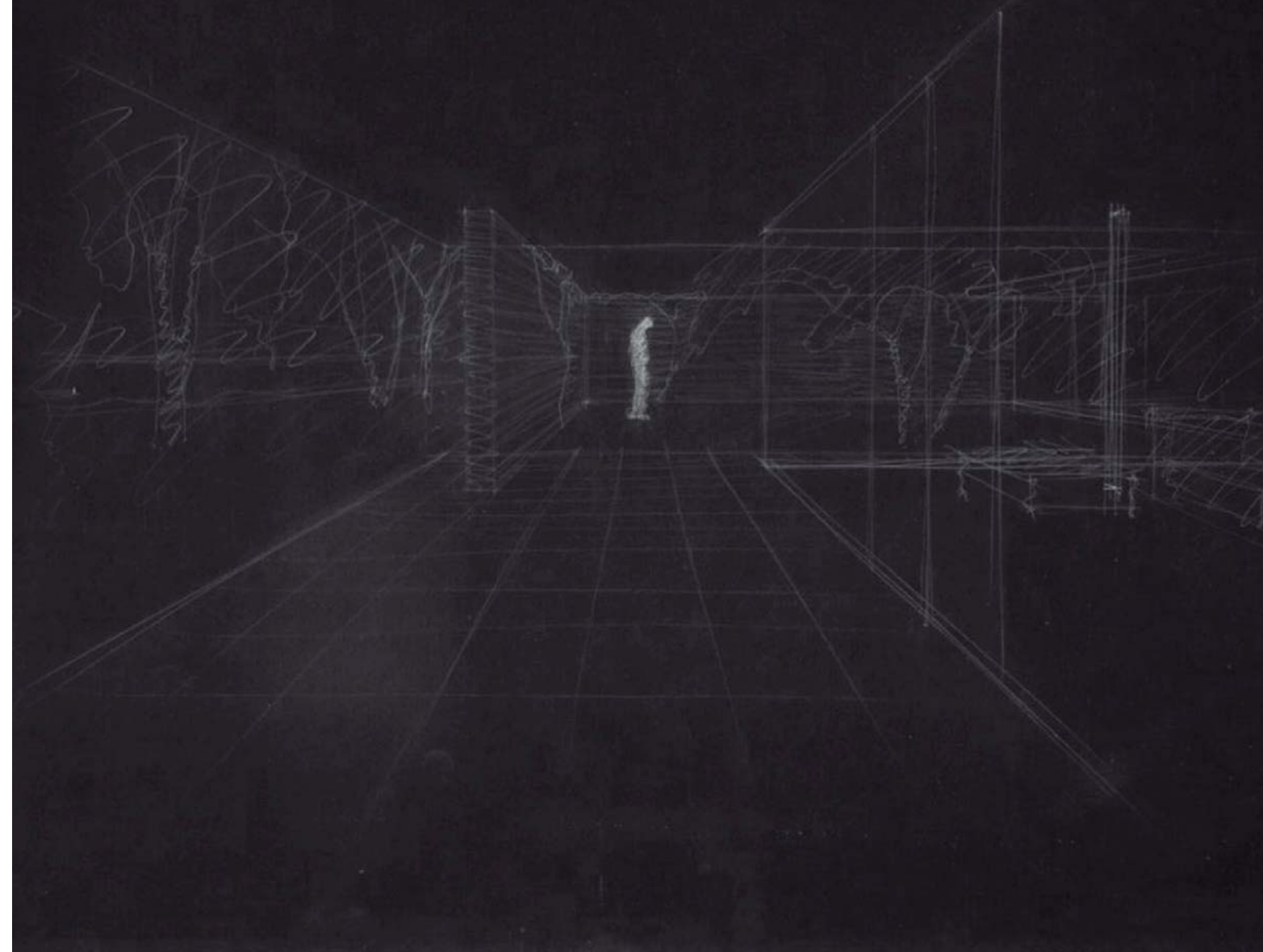


APROXIMACIÓN A LA OBRA DE MIES VAN DER ROHE
DESDE LA PERCEPCIÓN VISUAL DE LA FORMA



APROXIMACIÓN A LA OBRA DE MIES VAN DER ROHE
DESDE LA PERCEPCIÓN VISUAL DE LA FORMA



Universidad de Valladolid

RESUMEN

Investigación sobre la Forma Arquitectónica en la obra de Mies van der Rohe desde la percepción visual. El siguiente trabajo toma tres obras cuidadosamente seleccionadas a las que se aplica una serie de análisis gráficos. Se aporta un estudio sobre sus respectivas plantas y se atiende la manera en que el espacio y la forma son captados a partir de imágenes autorizadas de estos edificios.

La escala será muy acotada, atendiéndose en todo momento un ámbito doméstico donde los pequeños gestos y relaciones espaciales dominan y conforman la totalidad de la arquitectura. Los proyectos elegidos son contemporáneos en el tiempo, similares en carácter, dimensión y, a simple vista, de un cercano lenguaje formal en la manera en que los espacios se generan:

- Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona del 29, 1928-29
- Villa Tugendhat, Brno, República Checa, 1928-30
- Casa para una pareja sin hijos, Exposición alemana de la construcción, Berlín, 1930-31

Tres edificios conformados bajo la más pura expresión del espacio miesiano, siendo dos planos horizontales paralelos los que encierran al espacio fluido y ligero entre sus caras. El primero de ellos podría ser interpretado como un pabellón-vivienda y los otros dos, bajo la misma dualidad, se verían como viviendas-pabellón, por lo cual resulta oportuno comparar en qué manera la percepción fenomenológica es afín entre los tres casos.

Aplicando el principio de la paralaje arquitectónica, y mediante los pertinentes análisis formales, se resalta en qué manera el edificio es vivido por un visitante o usuario. Tras los análisis aplicados y aportados, se deduce que Mies empleó activamente mecanismos en el diseño de sus espacios que controlaban la serie de eventos que se suceden paulatinamente en la experiencia fenomenológica.

La hipótesis de partida sostiene que Mies, tal y como el resultado refleja sobre papel, pensó y estudió su arquitectura empleando el principio de la paralaje visual - de forma consciente o no - para privatizar o abrir espacios, dirigir al usuario, proporcionar estatismo y confort y generar determinadas visiones focalizadas o panorámicas en su arquitectura.

Palabras clave:

Mies van der Rohe, percepción fenomenológica, percepción visual, paralaje arquitectónica, forma arquitectónica, Pabellón alemán de Barcelona, Villa Tugendhat, Casa para una pareja sin hijos.

ABSTRACT

Research on Mies van der Rohe's architecture from a visual perception of the subject point of view. The assignment appeals through a series of graphic analyses about three specific projects. The study is applied on these building's floors and authoritative photographs, which is provided to approach the way we are able to perceive Mies' spaces.

The scale is very specific, attending a domestic nature where those small actions and spatial connections completely dominate and make up the architecture. The selected projects are close together in time and count with similar character, scale and morphology in the way spaces are made up:

- German Pavilion for the International Exhibition of Barcelona of 1929, 1928-29
- Tugendhat House, Brno, Czech Republic, 1928-30
- House for a childless couple, German Building Exhibition, Berlin, 1930-31

Three pieces shaped on the purest Mies' architecture. That is to say a fluid and light space is generated in between two horizontal planes. The first one could be called a pavilion-house and the two others, under the same duality, would be seen as house-pavilions. It is interesting to investigate the way the phenomenology perception is related in between those projects.

Applying the parallax principle in architecture, and by the appropriate morphological analysis we emphasise how the user can live the experience of visiting the building. After the provided graphic material, we deduce that Mies actively used mechanisms in the design of those spaces to control the events that happen gradually in the phenomenological experience.

The initial hypothesis holds that Mies designed his architecture applying the parallax principle – on purpose or not – to privatize or open spaces, direct the visitor, provide statism and comfort, concentrate some views, or provide panoramic perspectives instead.

Key words:

Mies van der Rohe, phenomenological perception, visual perception, parallax, architectural form, German Pavilion, Tugendhat House, House for a childless couple.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	09
Introducción	11
Objeto	13
Metodología	15
Estado de la cuestión	17
ESTUDIO DE CASOS	18
Pabellón Alemán de Barcelona, 1928 – 29	20
Villa Tugendhat, 1928 – 30	50
Casa para una pareja sin hijos, 1930 – 31	82
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	133

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge del interés que se origina en mí al conocer por primera vez el término, funcionamiento y aplicación de la paralaje visual trasladada a la arquitectura. Desde el comienzo de mis estudios, ahora puedo afirmar que lo fue desde la ignorancia, Mies es figura de interés. Pero no fue hasta el tercer curso, en la asignatura 'Composición Arquitectónica II: Fundamentos de la Forma Arquitectónica' cuando sentí que comenzaba a comprender de una forma trascendente su arquitectura.

El profesor en la materia, Rodrigo Almonacid Canseco, abordaba las explicaciones orales acompañadas de un importante discurso gráfico sobre imágenes. Esto generaba un mensaje para mí mucho más claro, directo e interesante.

En la asignatura se presentaron estudios en morfología, sintaxis compositiva y fenomenología aplicados a arquitecturas de diferentes etapas. En este último apartado, la fenomenología, surgían dos conceptos: la percepción visual y la percepción multisensorial. Puedo afirmar que es en ese primer bloque en el que más interés e inquietudes surgieron en mí, no solo por la pertinencia a la hora de estudiar la obra de Mies desde estos principios, sino por una cuestión intrínseca de afinidades personales.

A mi manera de ver, los análisis gráficos siempre han sido muy importantes, pues resultan clarificadores y reveladores. Es por ello por lo que este trabajo se enfoca como un estudio operativo y no biográfico; se estudia la idea de avanzar y mirar para asimilar el proyecto, llevado a cabo de esa manera visual e inmediata que el análisis aplicado a una imagen o planta aporta.

OBJETO

Las formas construidas tienen determinadas cualidades que inciden en la manera en que son percibidas. Esto es la percepción visual de la forma, y es la que determina la capacidad del visitante para comprender y asimilar una serie de espacios mientras los recorre.

Desplazándolo a las obras de Mies van der Rohe que se planea estudiar, las formas son como son en virtud de la manera en que el arquitecto quería que se vieran. Partiendo desde un punto de vista muy didáctico, dos planos horizontales acotan un volumen y el resto son elementos y planos verticales, los cuales generan espacios que fluctúan conforme el espectador avanza. Se encajan en un ámbito meramente horizontal. La sección no tiene interés ya que los campos visuales no pueden oscilar en altura.

Mies define la morfología de sus espacios siempre bajo criterios e intenciones relativos a la percepción visual de la forma, y el motivo de sus construcciones no sería regirse a modulaciones radicales, sino que solo lo aplicaría a pequeños bloques parciales, como la retícula estructural o el despiece de pavimentos y planos verticales.

Por lo tanto, este trabajo busca interpretar esa forma arquitectónica, estudiándola desde la percepción visual, generando y aportando los pertinentes esquemas y análisis gráficos. Es importante entonces dejar claro la principal herramienta a emplear, la paralaje visual.

La paralaje visual es un término proveniente de la astronomía, que hace referencia al cambio en la manera de ver un objeto en función de la posición del observador. Trasladado a la arquitectura resulta de gran interés, y en concreto resultará de gran ayuda para estudiar la obra de Mies. En estos espacios fluidos, será muy relevante entender cómo según el espectador avanza (cambia su posición constantemente) contempla la manera en que los muros se suceden y esconden unos a otros, o lo que es lo mismo, cómo los espacios aparecen y se ocultan de manera dinámica. Son además estos mismos planos los encargados de sugerir unos recorridos y atenciones concretos, pero nunca obligados.

Según la RAE, paralaje: 'Variación aparente de la posición de un objeto, especialmente un astro, al cambiar la posición del observador'.

Otras definiciones: 'La paralaje (del griego [parálaksis], 'cambio', 'diferencia') es la desviación angular de la posición aparente de un objeto, dependiendo del punto de vista elegido'. 'Se llama paralaje al ángulo formado por las líneas de observación trazadas hasta un objeto desde dos puntos suficientemente separados.'

METODOLOGÍA

Los proyectos de estudio elegidos ya comentados con anterioridad - el Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona del 29 (1928-29), la Villa Tugendhate en Brno (1928-30) y la Casa para una pareja sin hijos de la Exposición alemana de la construcción en Berlín (1930-31) – responden a una selección muy estudiada y contrastada en base a una serie de características comunes:

- Obvia similitud en los criterios formales y materiales
- Proximidad temporal
- Semejanza en el ámbito: habitar doméstico
- Dimensión o escala cercanas
- Obras construidas importantes

Una vez elegidos los proyectos, se procede a la reunión de material. A sabiendas de las primeras características de los proyectos donde la sección carece de interés para el estudio previsto, el objetivo será rescatar las plantas de los edificios para comprender su funcionamiento y distribución programática y estudiar la incidencia de la paralaje mediante la aplicación de conos visuales.

En un segundo momento, será necesario reunir las fotos originales y autorizadas disponibles, no solo para apoyarnos en ellas a la hora de realizar esquemas, sino a su vez para recabar ciertas pistas que nos puedan ayudar a fijarnos en los puntos que realmente eran importantes para Mies, pues es él quien estaba a las espaldas del fotógrafo dando indicaciones sobre qué enfoques y elementos se debía retratar.

El estudio de los casos se organiza de la siguiente manera:

1. Relato visual completo del edificio, con referencia en planta de la situación de cada imagen autorizada
2. Esquemas gráficos analíticos en torno a la percepción visual del edificio, aplicados en planta y sobre imágenes
3. Interpretación sintética, a modo de conclusión parcial o individual de cada caso de estudio

Una vez concluido este estudio, se procede a aportar unas comparaciones y conclusión finales:

1. Análisis comparativo entre las tres obras y llevado a su vez a otros proyectos de forma parcial
2. Conclusión sintética sobre los mecanismos y herramientas empleadas por Mies para controlar la percepción visual de la forma

El resultado final deberá justificar el acierto del trabajo y la veracidad de la primera hipótesis.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el presente trabajo la aspiración por aportar algo a la comunidad es muy modesta. La búsqueda de la novedad reside precisamente de esos análisis prácticos y gráficos mencionados, que exploran de una manera muy explícita y concreta las tres obras ya mencionadas.

La obra de Mies van der Rohe se encuentra, como es bien sabido, ampliamente estudiada y comentada. Pero tal vez esa aplicación gráfica, que genera la posibilidad de comprender los eventos fenomenológicos explicados sobre imagen y plano, logre innovar y cumpla su aspiración por ampliar levemente la capacidad comprensora alrededor de la obra de Mies van der Rohe.

Algunos autores de referencia que tratan estos temas relacionados con la paralaje visual o la percepción fenomenológica en la arquitectura de Mies:

Lambert, P. (2001). *MIES IN AMERICA*

Phyllis Lambert estudia bajo el nombre del *parallax* o paralaje arquitectónica lo relativo al campus I.I.T. en Chicago de forma biográfica.

Almonacid, R. (2014). *MIES VAN DER ROHE y EL RASCACIELOS SEAGRAM: LA INVERSIÓN DEL MITO EN MANHATTAN*

Rodrigo Almonacid explica la pertinencia de la paralaje arquitectónica en la percepción visual de la arquitectura - ‘*Se ha demostrado que el ojo humano es capaz de enfocar con total nitidez únicamente aquellos elementos del campo visual que queda dentro de un cono cuyo vértice es el ojo y bajo un ángulo de apertura comprendido entre 30° y 40°. Tomaremos el más restrictivo (30°) para ver cómo se ve el edificio al moverse el espectador por Park Avenue, y seleccionaremos una serie de puntos significativos del espacio circundante para verificar sobre la planta definitiva cómo se define cada escena ante el espectador. A este método de estudio del cambio de presencia de los edificios en función de la posición del punto de vista podríamos denominarlo como “paralaje arquitectónica”*’ – y aplica esquemas gráficos que estudian la situación del Rascacielos Seagrams de Nueva York.

Evans, R. (1990). *MIES VAN DER ROHE’S PARADOXICAL SYMMETRIES*. AA Files, 19

Robin Evans estudia la percepción visual en la obra de Mies tratando las simetrías respecto al plano horizontal que conforma una perspectiva a la altura del ojo humano: en el espacio miesiano, su origen tendrá lugar a media altura entre los planos de techo y suelo, generando una equivalencia o simetría bilateral arriba/abajo.

ESTUDIO DE CASOS

CASO DE ESTUDIO 01

PABELLÓN ALEMÁN PARA LA EXPOSICIÓN
INTERNACIONAL DE BARCELONA DEL 29, 1928–1929

I. PRESENTACIÓN DEL CASO

El Pabellón Alemán de Barcelona fue un pequeño edificio independiente en representación de Alemania para la Exposición Internacional de 1929 celebrada en Montjuïc.

Sin un programa concreto, su concepción se redujo a mostrar el nuevo espíritu alemán democrático en su claridad y honestidad. Elevado sobre un pódium, se articulaba en torno a una gran terraza con un estanque, la cual se vuelca a la Plaza de la Fuente Mágica hacia el este. Contaría con dos zonas cubiertas: una primera cobijaría el espacio principal y más representativo, anexo a un pequeño patio con un estanque; la segunda zona, más pequeña, cumpliría función administrativa y albergaría los aseos.



Imagen 01

II. RELATO VISUAL DEL ESPACIO

Para exponer las siguientes imágenes originales, se escoge de manera intencionada un orden que pretende simular la visita al Pabellón. Desde el acceso por el oeste, tras bajar la escalinata que conecta con el Pueblo Español, se conduce al espectador a través del recibidor hacia la gran terraza, para más adelante deslizarse al interior del edificio en su flanco este.

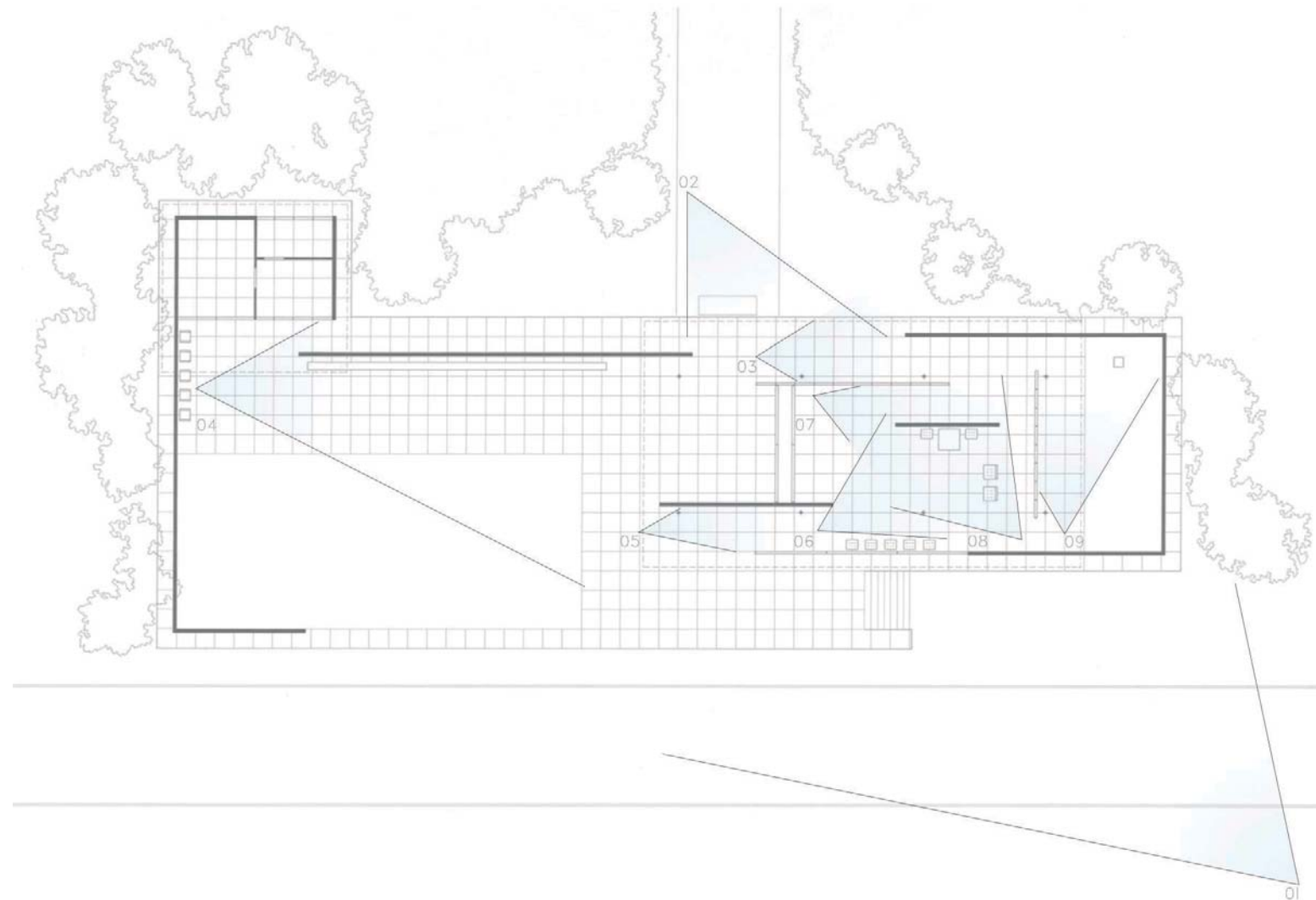




Imagen 02

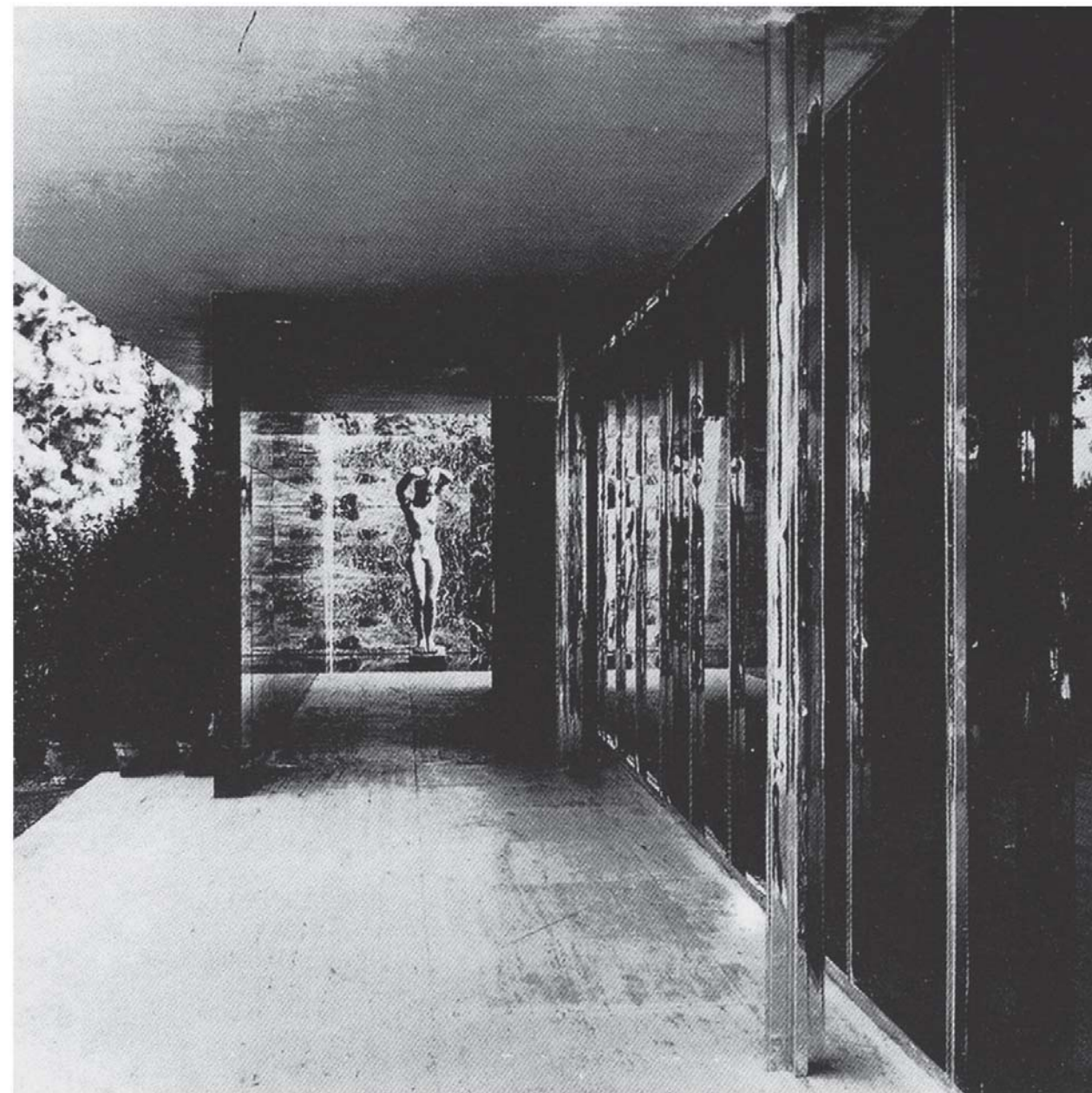


Imagen 03



Imagen 04

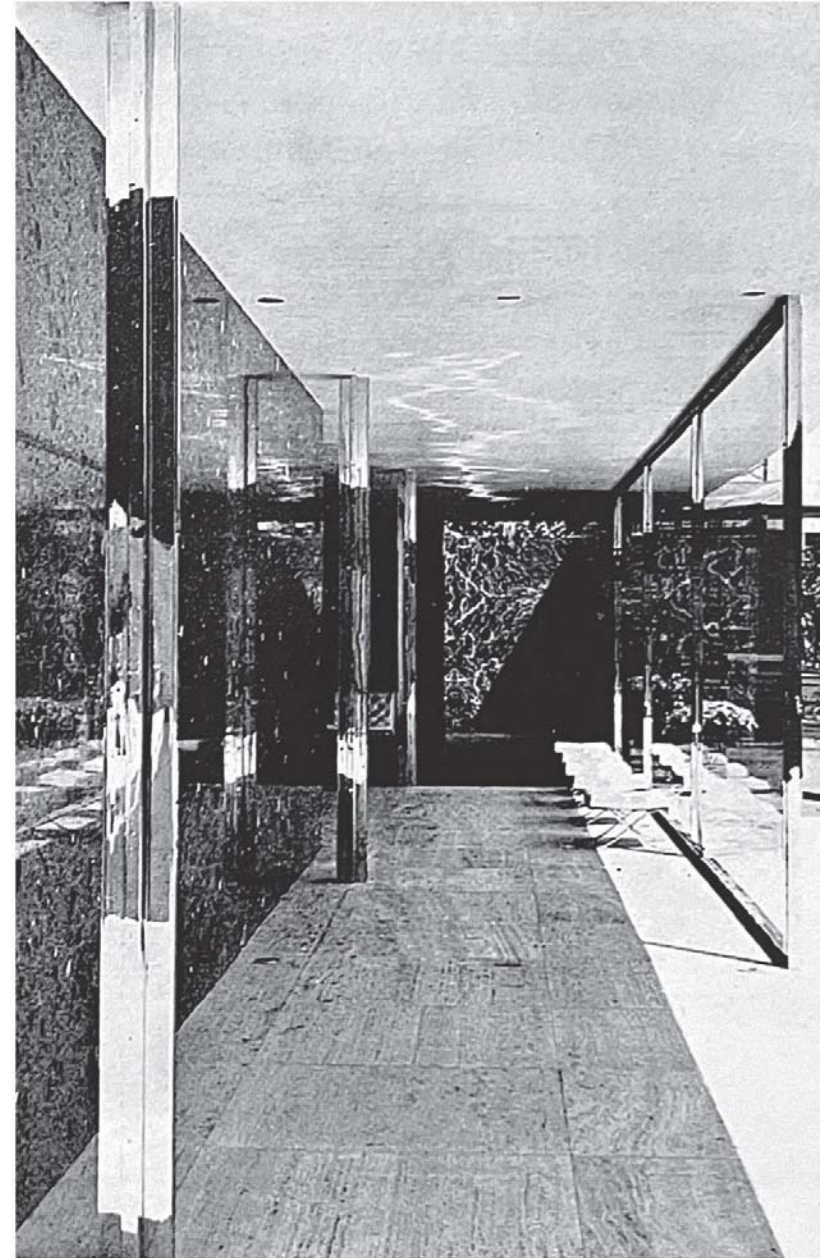


Imagen 05

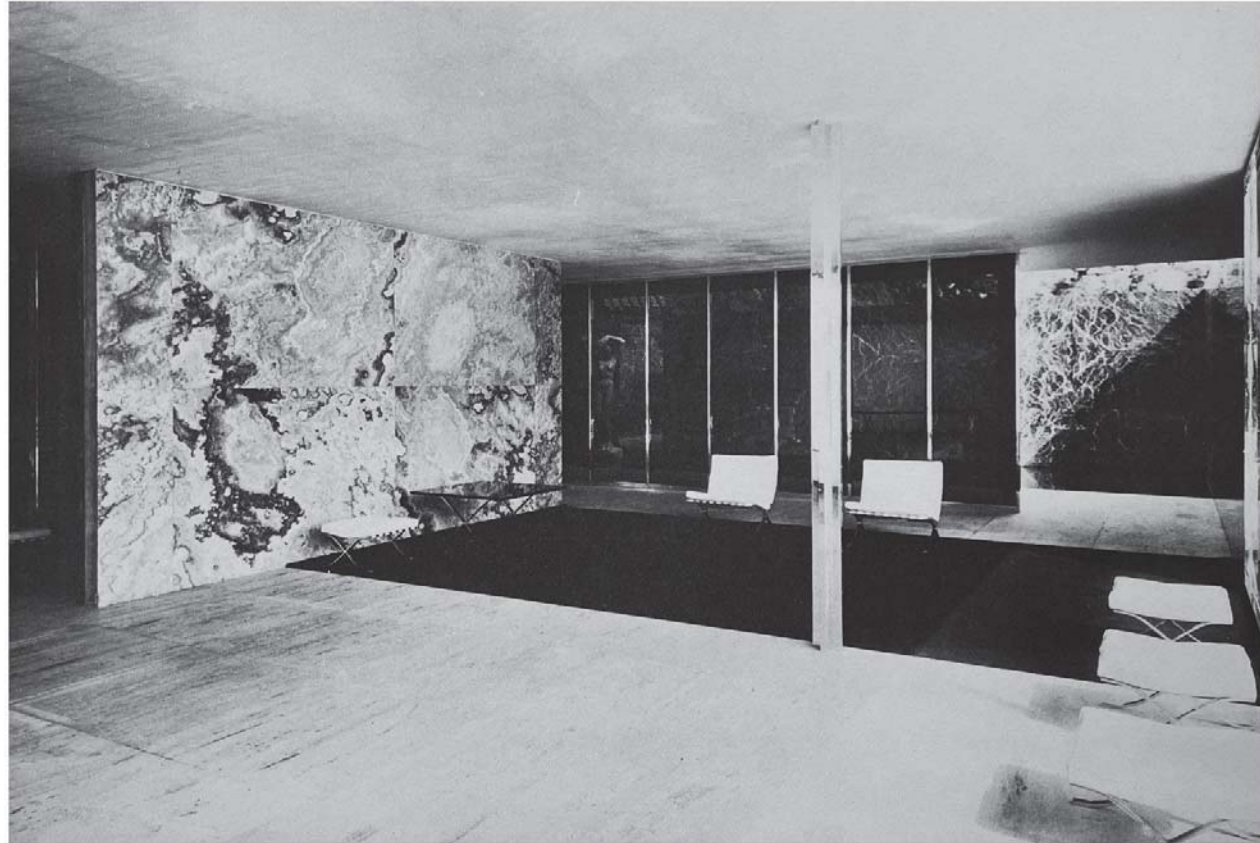


Imagen 06



Imagen 07

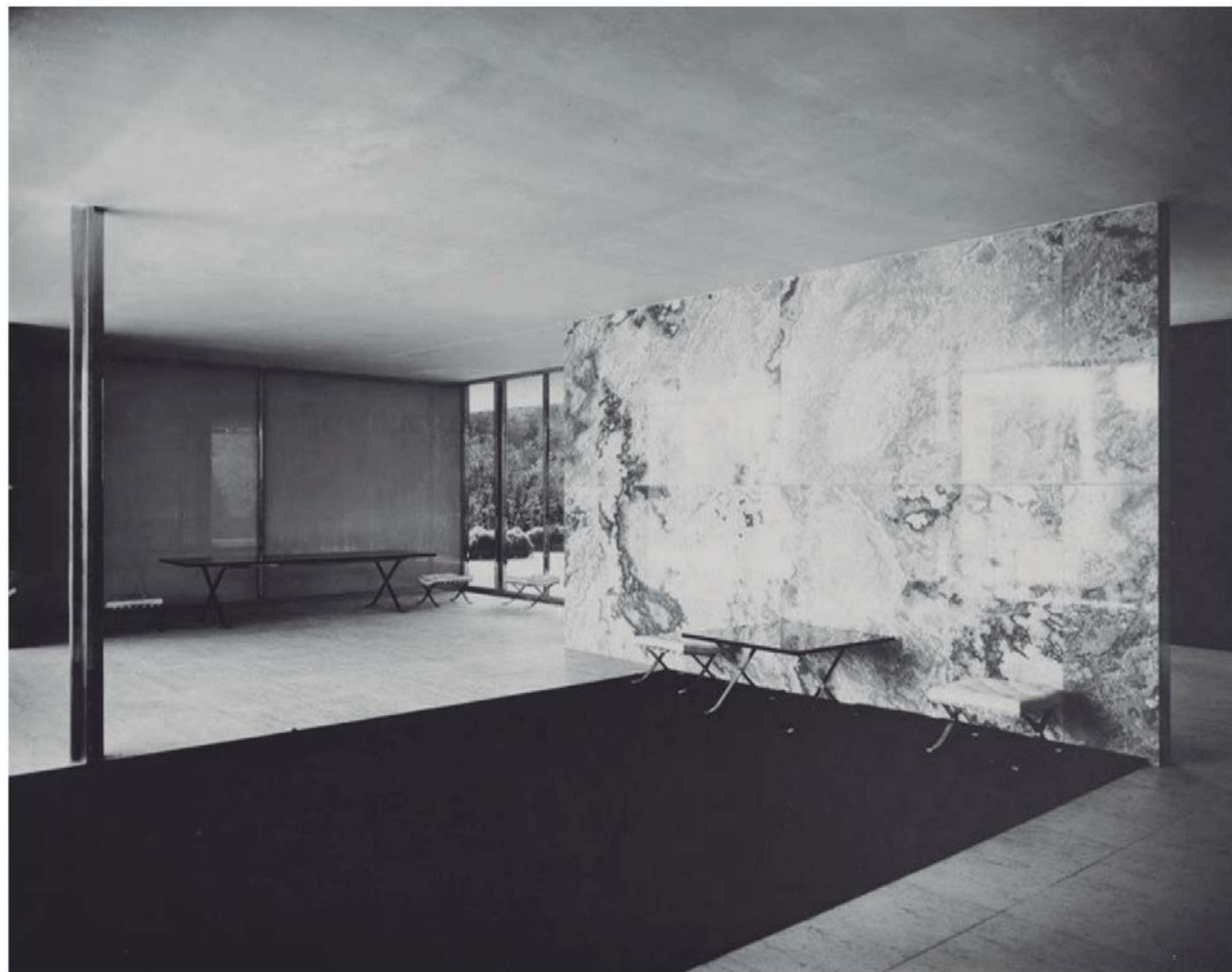


Imagen 08

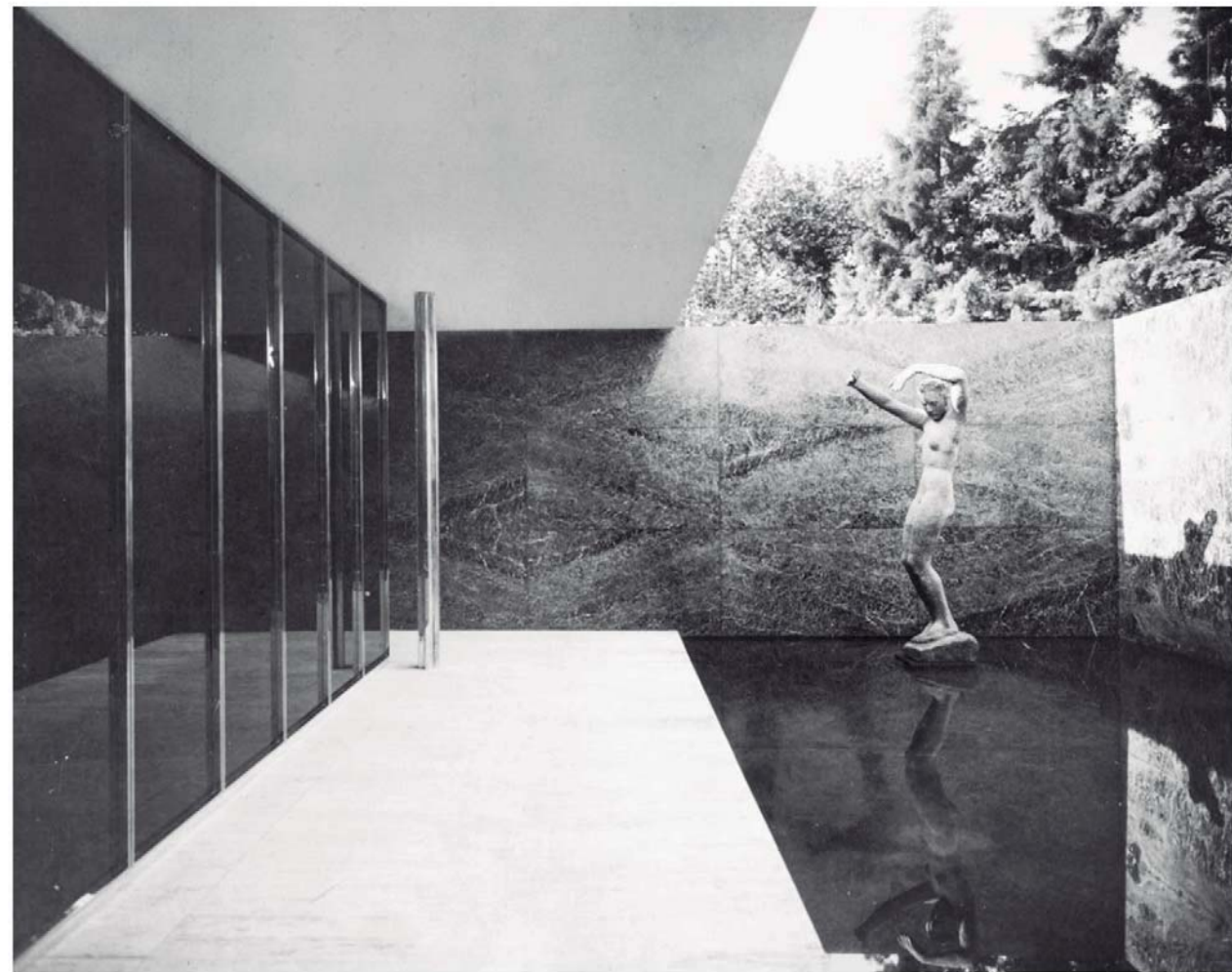
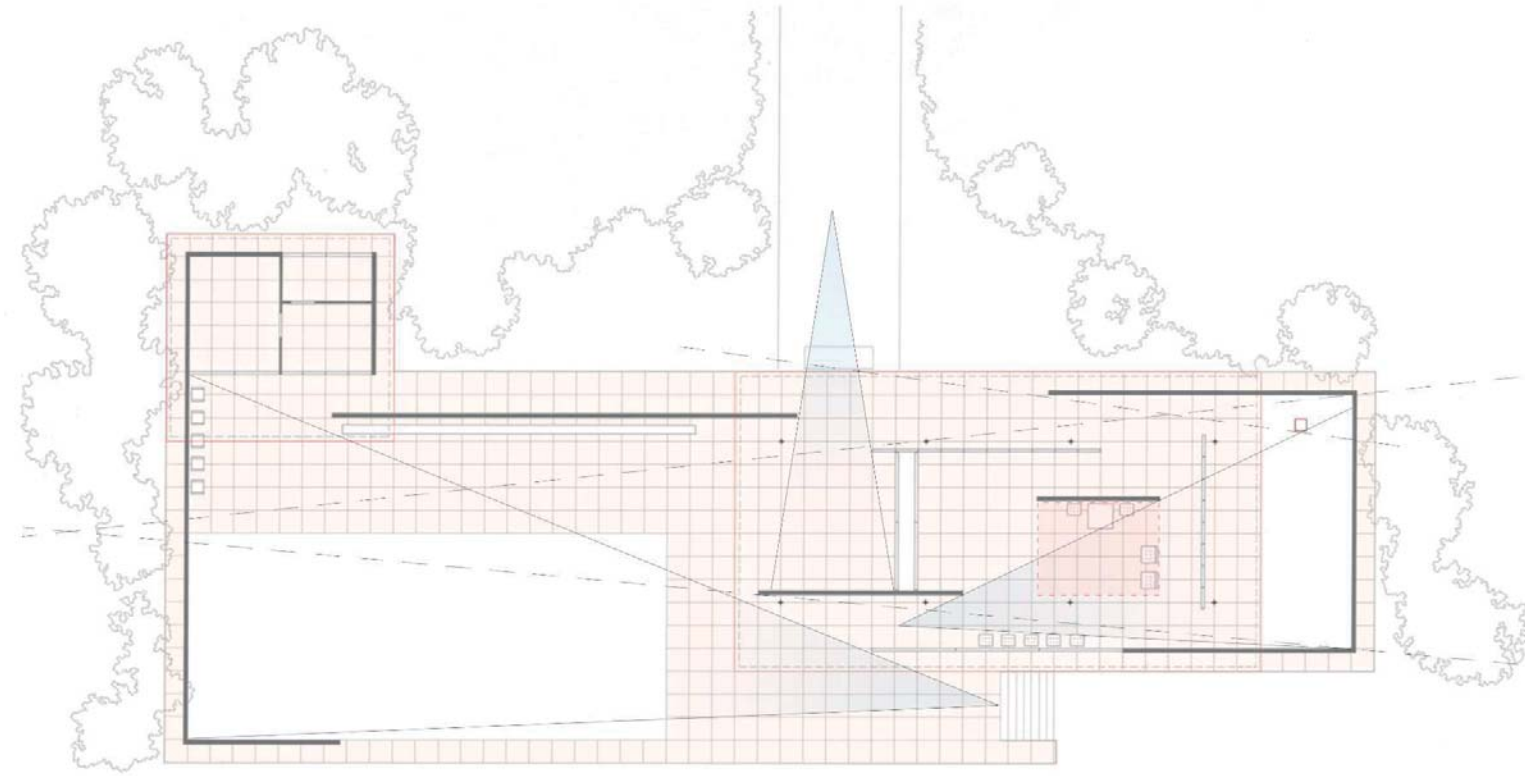


Imagen 09

III. ANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN VISUAL

Para el análisis gráfico del Pabellón se escogerán ampliaciones de la planta en aquellas zonas próximas al espacio principal y se utilizarán las imágenes disponibles que puedan respaldar y completar la investigación llevada previamente sobre el plano.



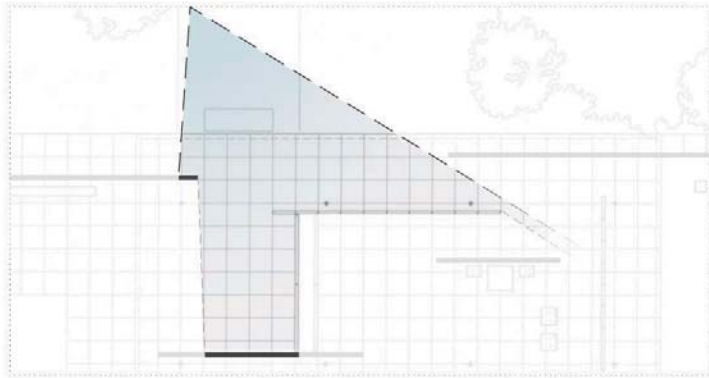


Figura 1.1: Imagen 02 - cono visual

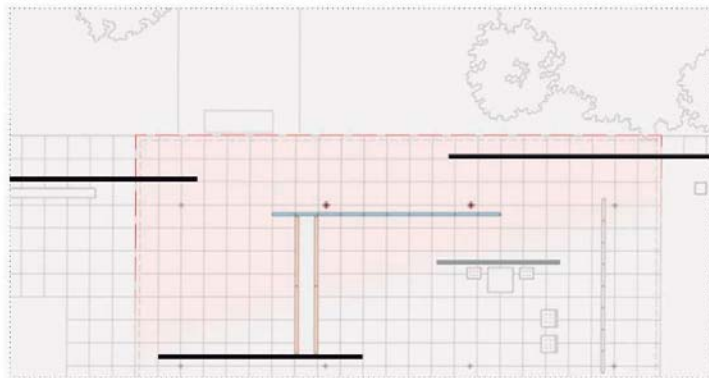


Figura 1.2

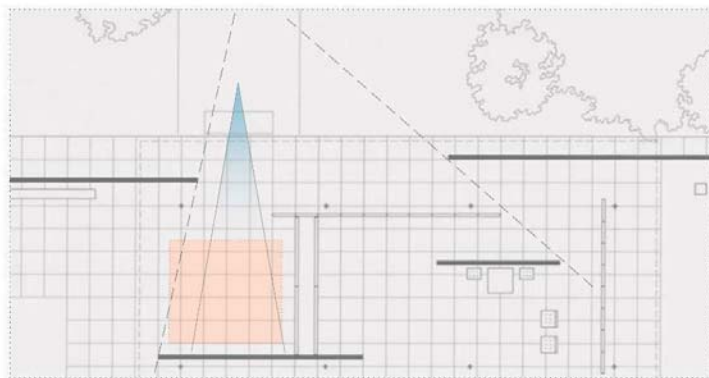


Figura 1.3

A la llegada al edificio la vista se desliza bajo la cubierta hasta toparse con el oscuro mármol. A izquierda y derecha, el plano de vidrio tintado y el muro de travertino limitan la vista respectivamente (fig. 1.6), por lo que el camino lógico parece ser continuar en la dirección con la que nos habíamos aproximado (fig. 1.7).

Se puede interpretar ese pequeño espacio diáfano como el recibidor del edificio (fig. 1.3), siendo la disposición de planos la que nos invita a avanzar hacia él sin tener la necesidad real de hacerlo.

El solape entre los diferentes planos impide anticipar los espacios siguientes hasta determinado punto, pero esto sin dificultar el recorrido en absoluto (fig. 1.3). En este caso, el descubrimiento de la gran terraza se produce de manera progresiva una vez pisamos la plataforma, y el interior del edificio sigue oculto.

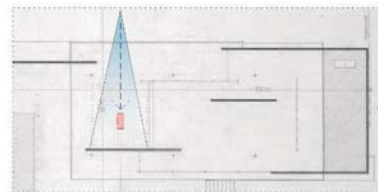


Figura 1.4



Figura 1.5: Imagen 02

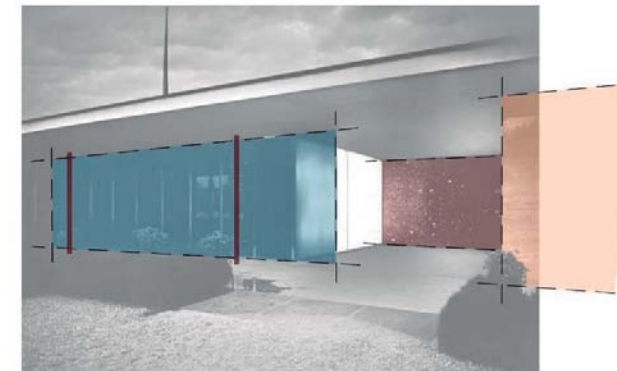


Figura 1.6: Imagen 02

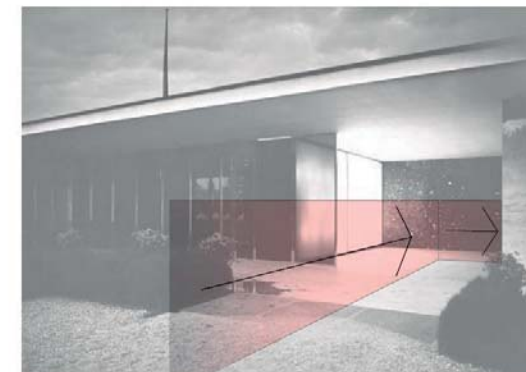


Figura 1.7: Imagen 02

1.1. Campo visual dado en la Imagen 02.

1.2. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio tintado en azul, plano de vidrio translúcido en amarillo, soportes en granate y cubierta en rojo.

1.3. Percepción visual: alineaciones entre los planos, focalización hacia el frente en azul y espacio diáfano en amarillo.

1.4. Planta preliminar. Estatua descartada en rojo.

1.5. Alineación de planos horizontales.

1.6. Elementos verticales: plano de vidrio tintado en azul, plano de vidrio translúcido en blanco, muro de mármol en rojo, muro de travertino en amarillo y soportes en granate.

1.7. Recorrido de acceso al Pabellón.

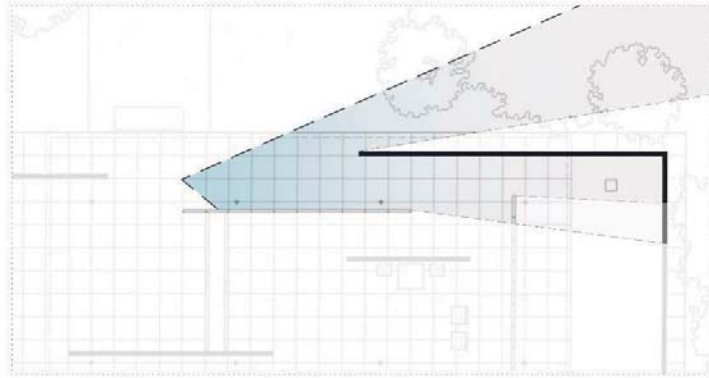


Figura 2.1 Imagen 03 - cono visual

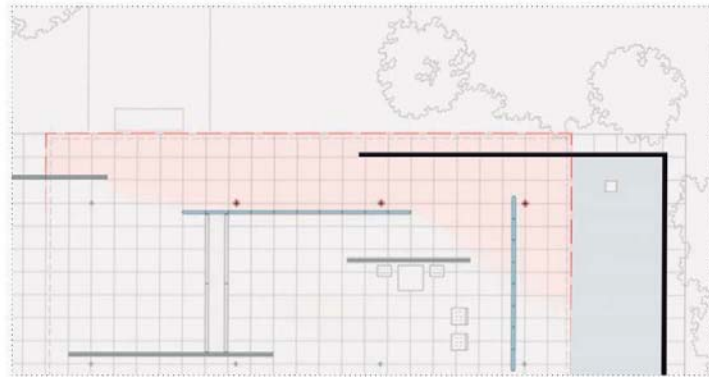


Figura 2.2

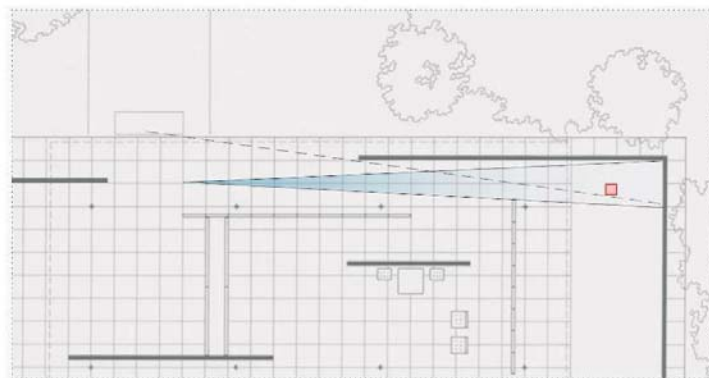


Figura 2.3

Una vez bajo la cubierta, la visual a la izquierda se agudiza hacia el estanque donde la estatua preside el centro de la perspectiva a modo de foco. Este suceso se produce de manera muy tardía debido a la prolongación del muro envolvente: hasta que no pisamos la plataforma, no podríamos ver la estatua (fig. 2.3).

Los dos planos horizontales enmarcan la perspectiva de un punto de fuga, la cual se apoya en los vidrios tintados que impiden vislumbrar el interior del edificio a la derecha (fig. 2.5). En este punto se comprueba la intención de generar un espacio simétrico en la horizontal, que busca un equilibrio en sección de manera que la atención recaiga sobre los elementos verticales y el espacio pisable (fig. 2.6).

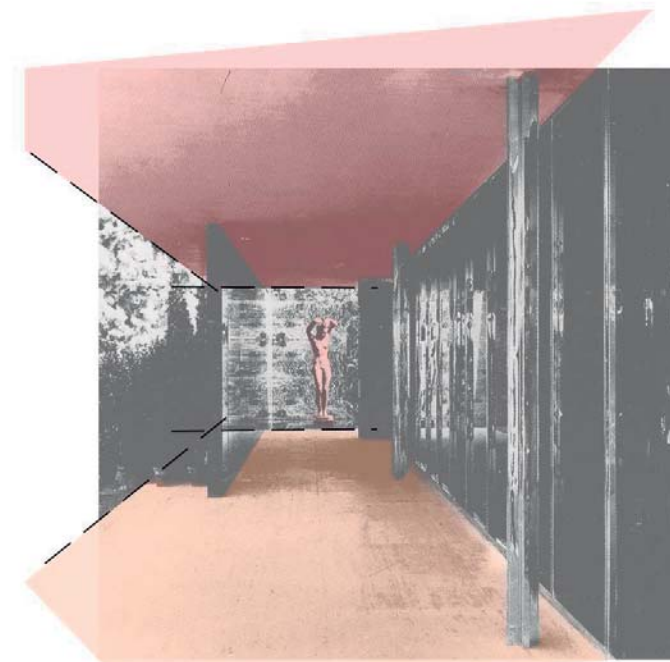


Figura 2.4 Imagen 03

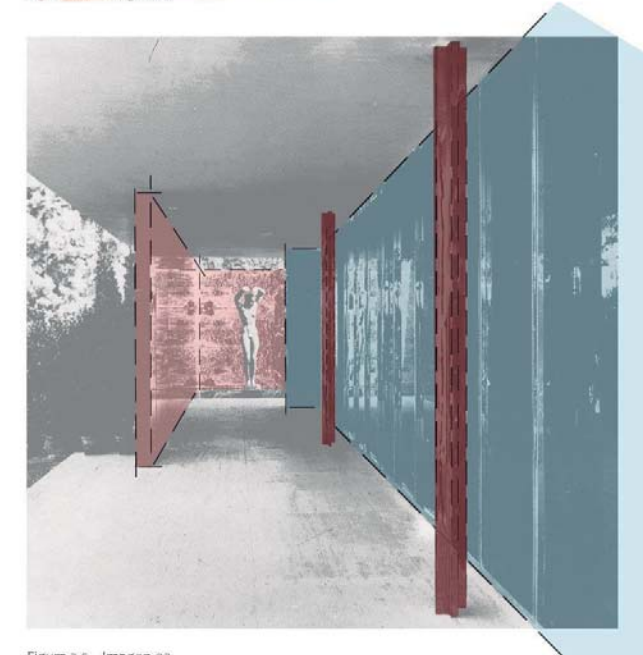


Figura 2.5 Imagen 03

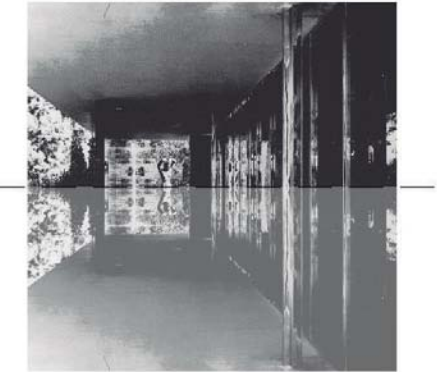


Figura 2.6 Imagen 03

2.1. Campo visual dado en la Imagen 03.

2.2. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio tintado en azul, soportes en granate y cubierta en rojo.

2.3. Percepción visual: alineaciones entre los planos, focalización hacia el frente en azul y estatua (elemento foco) en rojo.

2.4. Alineación de planos horizontales.

2.5. Elementos verticales: plano de vidrio tintado en azul, muro de mármol en rojo y soportes en granate.

2.6. Línea del horizonte (ojo humano) a media sección libre. Simetría horizontal aplicada.

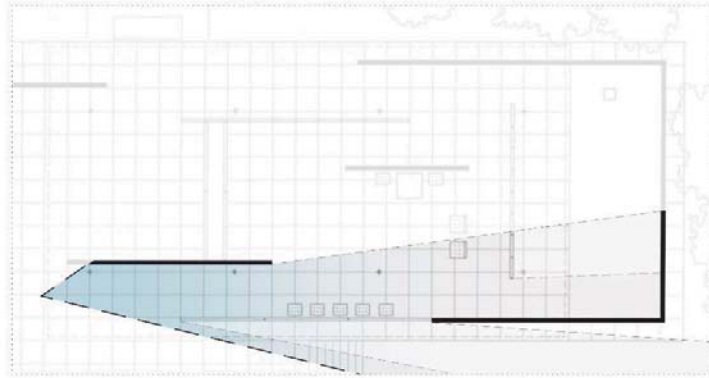


Figura 3.1 Imagen 05 - cono visual

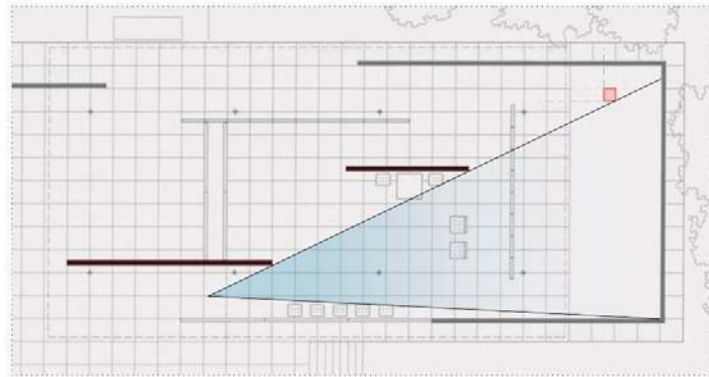


Figura 3.2

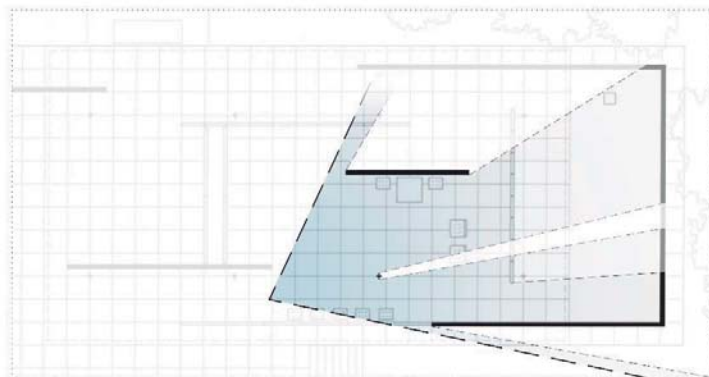


Figura 3.3 Imagen 06 - cono visual

Encarada la entrada al interior del Pabellón, la perspectiva se vuelve a mostrar aguda y profunda (fig. 3.1). El muro de mármol, que a la izquierda respalda la hilera de soportes, dirige la atención al frente.

Más adelante se anticipa la apertura del espacio a una estancia más amplia. El muro se prolonga poco más allá del segundo soporte, mostrándose el tercero de ellos aparentemente exento (fig. 3.8).

Conforme el visitante avanza el espacio a la izquierda se abre y, proporcionalmente, la dimensión del patio se acrecienta. El plano de mármol esconde el interior de una forma concreta: en el preciso instante en que se descubre el muro de ónice, aparece tras el vidrio la gran escultura de bronce que preside el estanque. Son precisamente estos dos elementos los que logran la identidad de sendas estancias (fig. 3.2).

Abierta la perspectiva al espacio representativo, los elementos con relevancia serán el muro exento, el soporte, el acristalamiento y el patio.

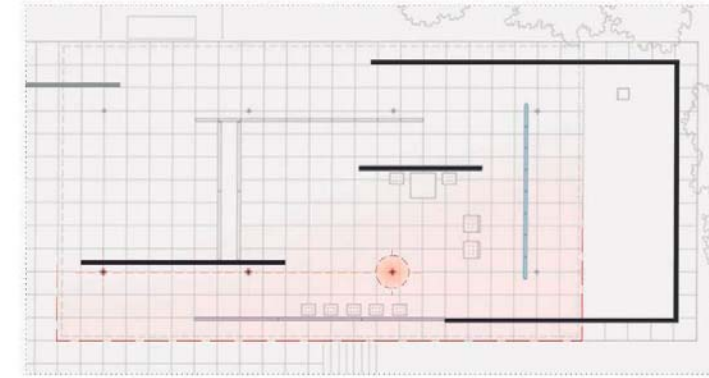


Figura 3.4

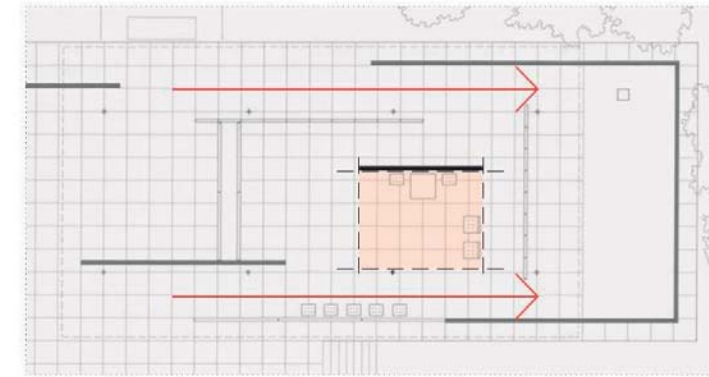


Figura 3.5

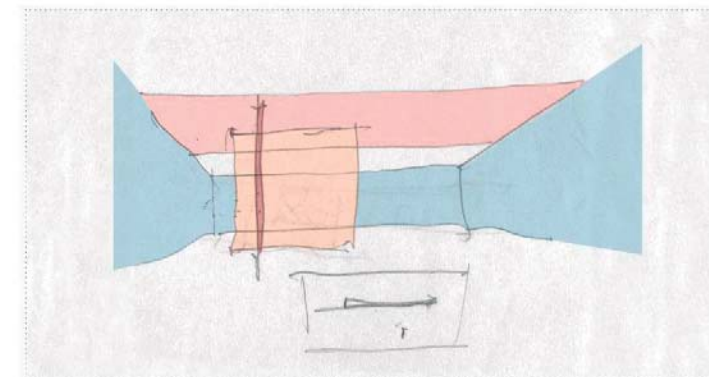


Figura 3.6

3.1. Campo visual dado en la Imagen 05.

3.2. Percepción visual: alineación de elementos y descubrimiento simultáneo.

3.3. Campo visual dado en la Imagen 06.

3.4. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio tintado en azul, plano de vidrio transparente en violeta, soportes en granate y cubierta en rojo.

3.5. Recorridos principales y espacio representativo de carácter estático.

3.6. Boceto original de Mies. Cubierta en rojo, muro independiente en amarillo, muro perimetral en azul y soporte exento en granate.

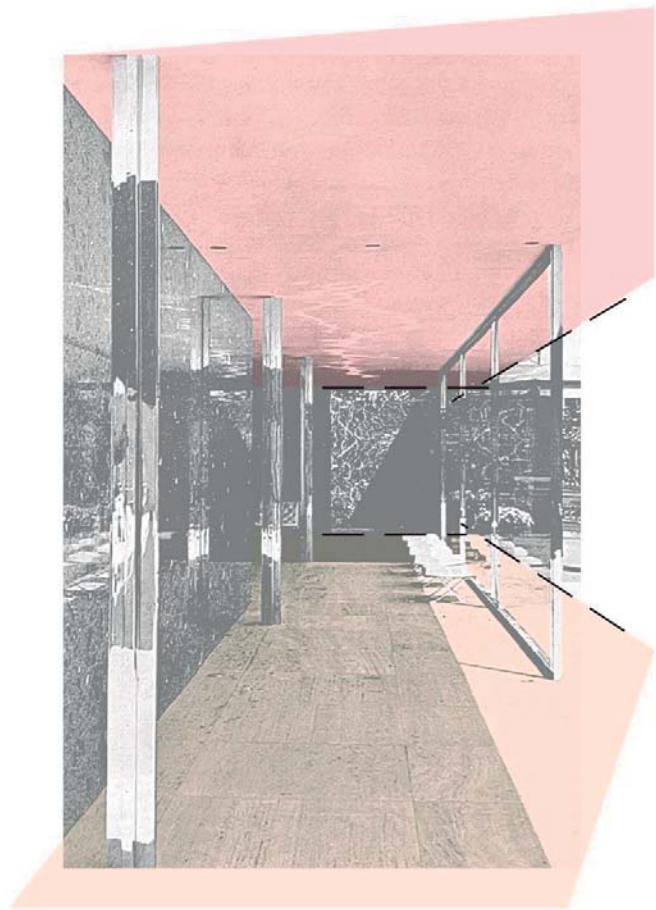


Figura 3.7 Imagen 05

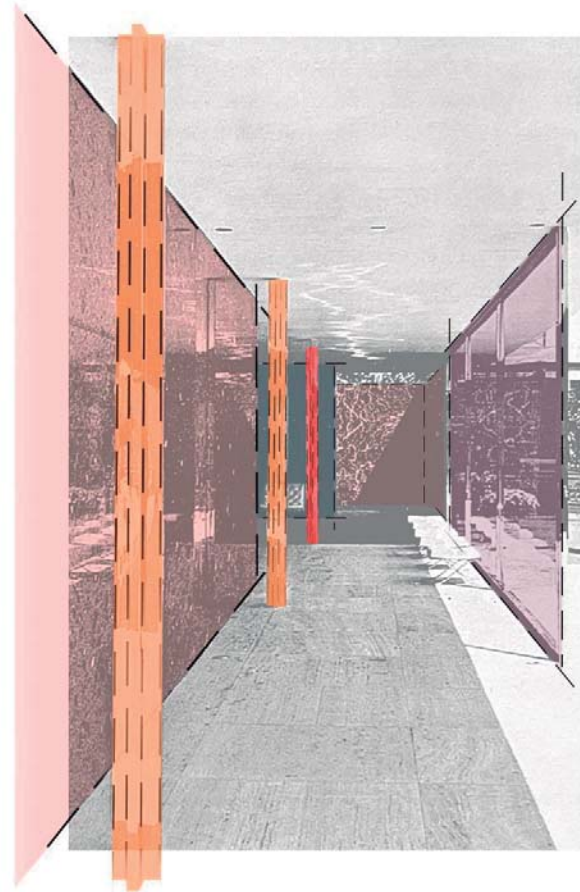


Figura 3.8 Imagen 05

La estancia representativa se respalda completamente en el muro de ónice, el cual deja comprender la continuación del espacio fluido tras él. Este se dirige en escorzo hacia el patio e invita al visitante a continuar avanzando en dirección al exterior (fig. 3.10). El soporte, único exento en el pabellón, se encuentra en diálogo con el anterior muro, y juntos enmarcan un espacio estático, protegido de ese tránsito y tensión constante a su alrededor (fig. 3.11).

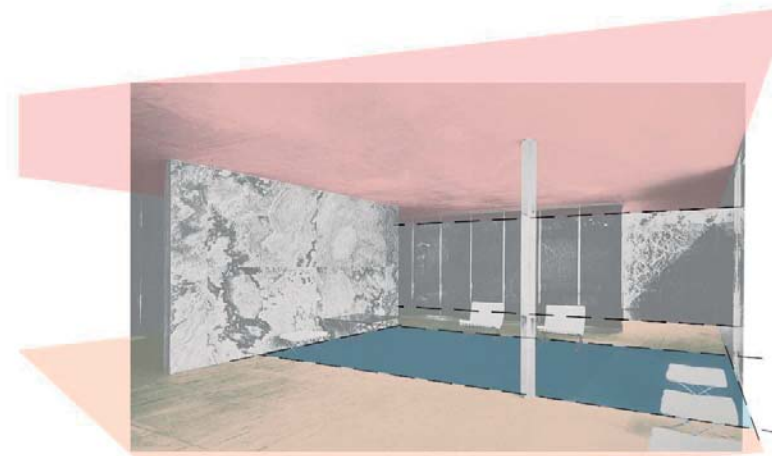


Figura 3.9 Imagen 06



Figura 3.10 Imagen 06

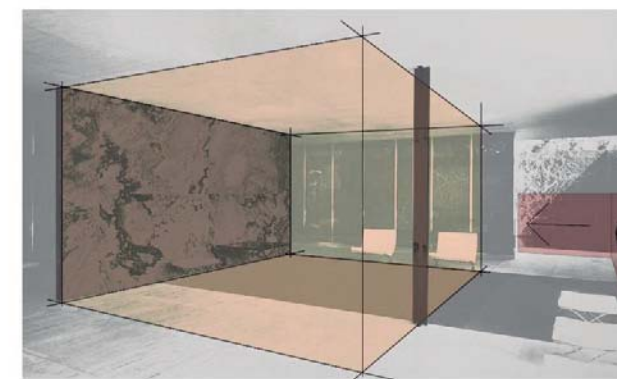


Figura 3.11 Imagen 06

3.7. Alineación de planos horizontales.

3.8. Elementos verticales: plano de vidrio tintado en azul, muro de vidrio transparente en granate, muro de mármol en rojo y soportes en amarillo y rojo.

3.9. Alineación de planos horizontales.

3.10. Elementos verticales: plano de vidrio tintado en azul, muro de ónice en amarillo y soporte exento en rojo.

3.11. Espacio estático entre muro y soporte. Recorrido paralelo.

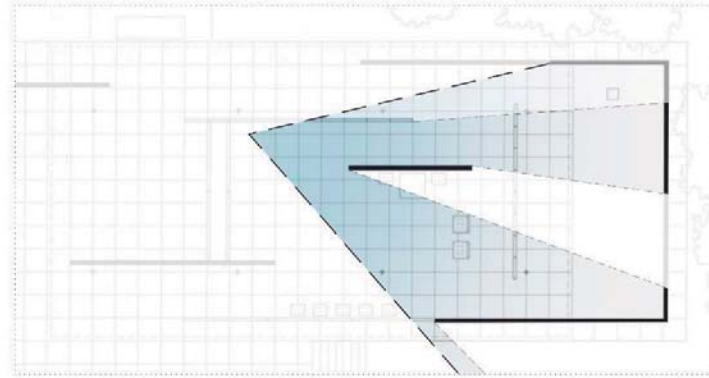


Figura 4.1 Imagen 07 - cono visual

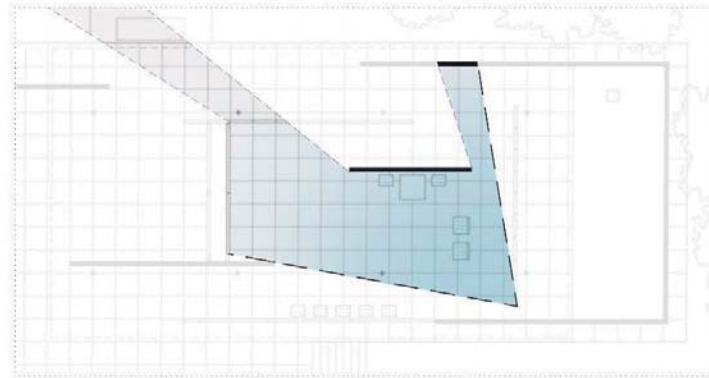


Figura 4.2 Imagen 08 - cono visual

A pesar de parecer intensa, la relación interior-exterior es bastante limitada. Como se estudia en las imágenes 07 y 08, los espacios no aportan la sensación de volcarse al exterior ni se encuentran totalmente desprotegidos; todo lo contrario, dichos espacios son altamente introspectivos.

Hacia el este el pabellón se abre, pero el muro que envuelve el patio del estanque se desliza bajo la cubierta adquiriendo gran presencia, y hace de abrazadera atando el espacio interior para que no se disuelva hacia el exterior (fig. 4.3).

Al oeste, podemos comprobar en qué manera los diferentes planos recortan la directa visión hacia el exterior. Se permite la entrada de luz, pero no se aporta en absoluto protagonismo a las visuales con el exterior (fig. 4.4).

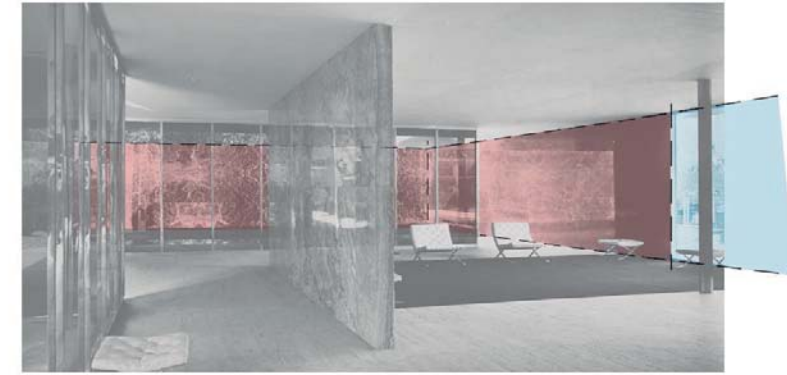


Figura 4.3 Imagen 07



Figura 4.4 Imagen 08

4.1. Campo visual dado en la Imagen 07.

4.2. Campo visual dado en la Imagen 08.

4.3. Relación con el exterior. Muro envolvente en rojo y visión al exterior en azul

4.4. Relación con el exterior. Muro exento en amarillo, muro envolvente en rojo, acristalamiento translúcido en granate y visión al exterior en azul

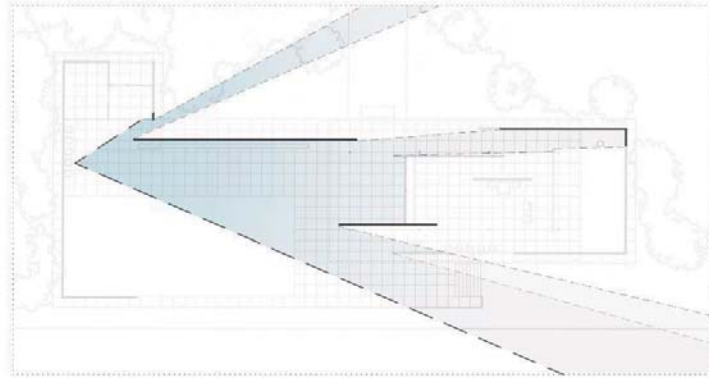


Figura 5.1 Imagen 04 - cono visual

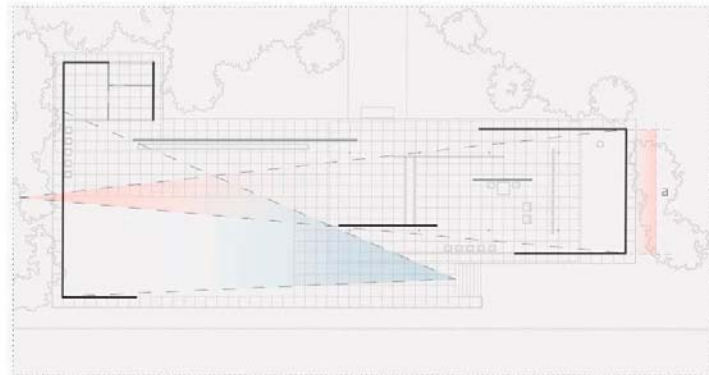


Figura 5.2

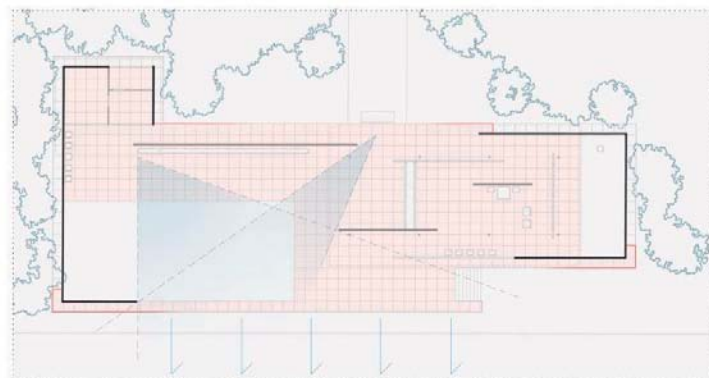


Figura 5.3

Desde la terraza con el estanque, las visuales a la plaza en el este se fortalecen, y la comprensión del espacio cubierto se reserva para una posterior situación (fig. 5.1).

Pisando la plataforma, el usuario no es capaz de obtener una visión general del edificio, como tampoco es capaz de comprender de golpe sus dimensiones. Desde la parte este de la terraza, la espacialidad a la que se enfrenta el visitante de cara al edificio tiene un carácter diagonal. El plano exento de mármol verde delimita la visual, el muro envolvente de travertino remarca un límite en el mirar del usuario y el estanque, acogido por este último, ayuda a controlar la posición del espectador y por tanto sus diferentes puntos de vista en el recorrido (fig. 5.2, cono azul).

Por otro lado, desde el sur de la terraza podríamos en vano intentar controlar el fondo y dimensión del estanque interior. Para obtener esta perspectiva, la prolongación y alineación de elementos (la mampara de vidrio y, de nuevo, el muro de mármol verde) obligaría al usuario a alejarse demasiado, y el plano de travertino y fin de la plataforma imposibilitan esto (fig. 5.2, cono rojo).

La terraza por tanto se apoya en el muro de travertino que enlaza sendas cubiertas (fig. 5.4), y se trata de un espacio que favorece una gran

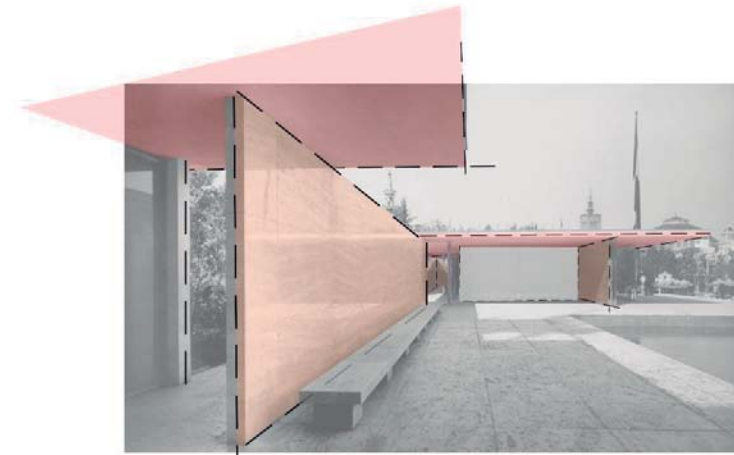


Figura 5.4 Imagen 04

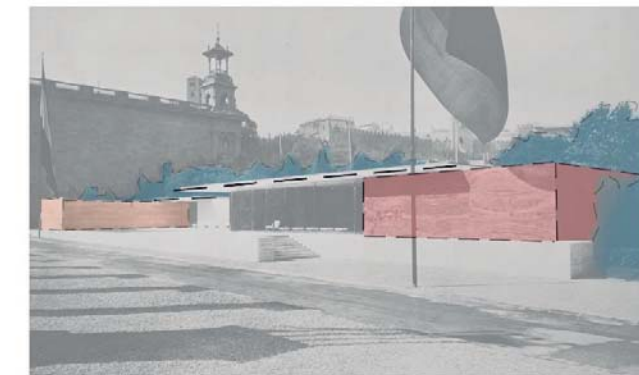


Figura 5.5 Imagen 01

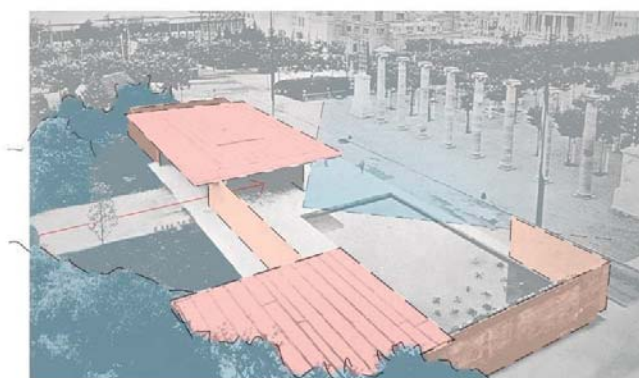


Figura 5.6 Imagen 10

visión apaisada hacia la plaza de la fuente mágica desde el momento en que abandono el recibidor cubierto, pero ello sin abandonar la sensación de arropamiento por parte de los muros (fig. 5.3).

El Pabellón de Barcelona es un edificio que crece entre dos muros con forma de 'C', los cuales se piensan fundamentalmente para ser vistos desde su cara interior. Estos muros laterales desaparecen entre el arbolado, perdiendo la posibilidad de ser comprendidos como 'alzado'. También por la vegetación, la cara oeste del edificio reduce su esencia de alzado a la mínima expresión (fig. 5.6).

5.1. Campo visual dado en la Imagen 04.

5.2. Control de la dimensión transversal del edificio.

5.3. Percepción visual: focalización apaisada desde el exterior del edificio. Relación de elementos: plataforma, muros perimetrales y arbolado.

5.4. Planos de cubierta y elementos delimitadores verticales.

5.5. Vegetación como delimitación visual.

5.6. Análisis de elementos: planos de cubierta, muros y arbolado. Acceso y focalización apaisada.

IV. INTERPRETACIÓN SINTÉTICA

El Pabellón de Barcelona fue un edificio con un uso poco habitual, donde su función y ser era el mero recorrido y el estar; una especie de museo donde el arte que debes contemplar son sus propias particiones; un laberinto arquitectónico dentro del cual debes descubrir la sucesión de espacios fluidos desde multitud de recorridos y ángulos diferentes. Se trata de un edificio vivo, un edificio en constante cambio aún sin hablar de los reflejos y la incidencia de la luz cambiante a lo largo del día.

Un pódium sostiene el ámbito horizontal enmarcado entre dos muros perimetrales, envolventes en la manera de una gran 'C', donde bajo un gran plano horizontal se desarrolla el interior del edificio. Diferentes materialidades caracterizan a cada elemento vertical, confiriéndoles de una propia identidad única en el edificio, y es su disposición la que controla de qué manera puede el espectador percibir los espacios.

Se genera una sucesión constante de perspectivas frontales y oblicuas; campos visuales abiertos y cerrados; transparencias, opacidades y reflejos; espacios estáticos y dinámicos; estancias introspectivas y estancias retrospectivas.

El espacio miesiano juega con la alineación de planos para ocultar estancias que se descubren progresivamente, dirigir la atención a un determinado punto o por el contrario forzar una visión panorámica hacia el exterior o el mismo interior del edificio. Otros elementos como el muro de ónice, el pilar exento o la escultura, cobran protagonismo para caracterizar y presidir espacios.

Con los muros en el perímetro se controla hasta qué punto el espacio se vuelca en sí mismo y a partir de dónde la visión se puede enforcar hacia el exterior. El ritmo de soportes se visibiliza y refuerza el dinamismo en ámbitos de supuesto recorrido, y el diálogo y equilibrio de elementos logra generar en determinado momento un espacio estancial enclaustrado en un ligero, casi levitante mundo de tensiones y movimiento.

Los previos análisis sobre imágenes autorizadas y los estudios en planta demuestran la aparición y veracidad de estos eventos y características descritos. Mi hipótesis sostiene que Mies debió llevar a cabo un minucioso estudio de las perspectivas y alineaciones de elementos para controlar la manera en que el visitante viviría el edificio. Esto aplicado desde el acceso, controlando los principales recorridos y la manera en se pueden descubrir y contemplar los espacios, siempre por pequeñas porciones paulatinas, nunca de una manera absoluta y tampoco deteriorando la sensación de ligereza que caracteriza al Pabellón de Barcelona.

CASO DE ESTUDIO 02

VILLA TUGENDHAT
BRNO, REPÚBLICA CHECA, 1928–1930

I. PRESENTACIÓN DEL CASO

A mediados de 1928 Grete y Fritz Tugendhat encargan el diseño de una mansión que se materializará en la Villa Tugendhat en 1930. Se trata de una vivienda construida en una singular parcela por su pronunciada pendiente.

El funcionamiento de la casa comienza dando el acceso en planta alta. La aproximación tenía lugar desde la cota más elevada de la parcela hacia una terraza con paso a los dormitorios. Escaleras abajo tendrían lugar la zona de día vinculada al área de servicio para la familia, y en el punto más lejano del frente, una nueva terraza con una escalinata daría salida al jardín en pendiente.

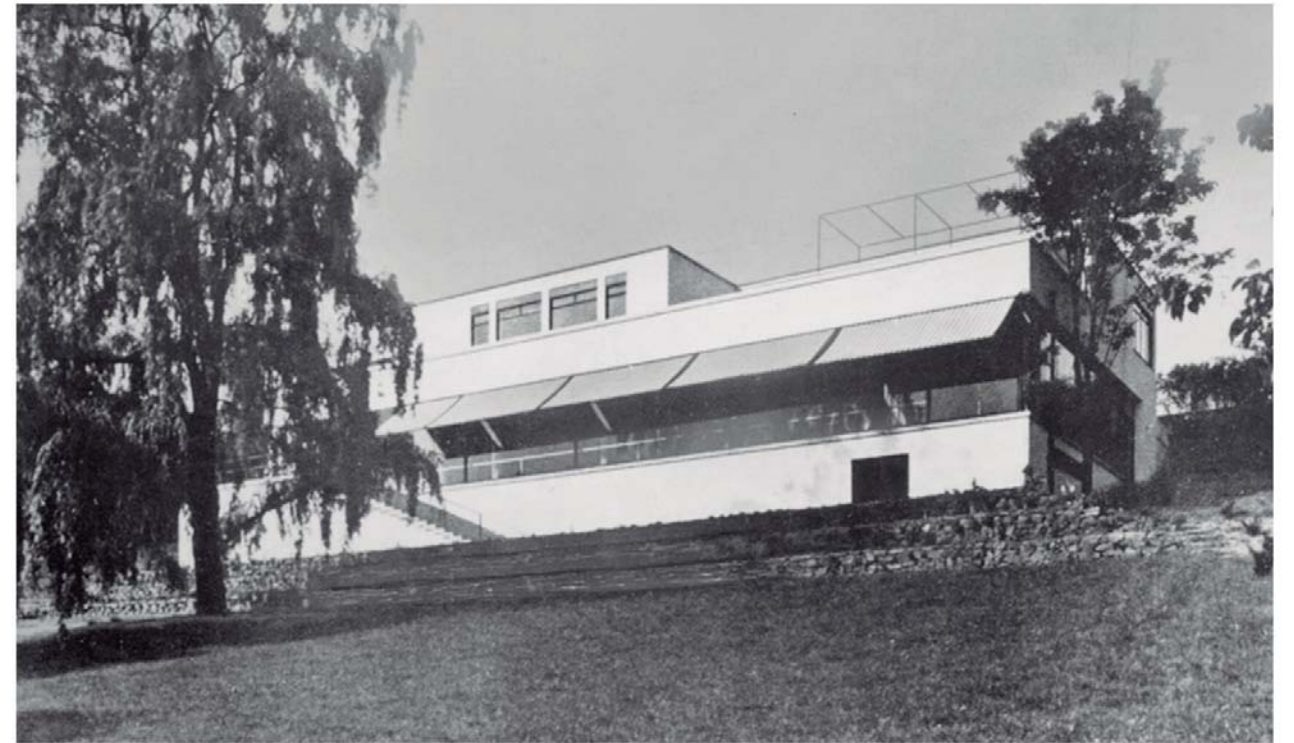
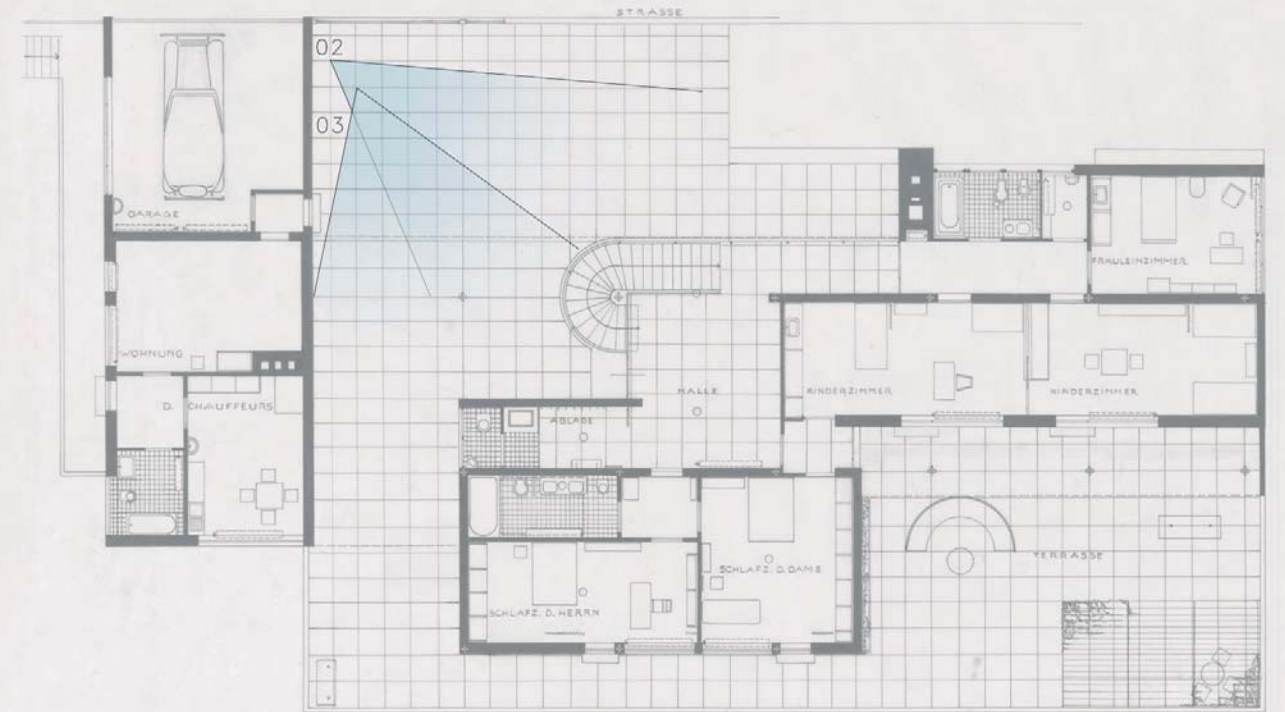
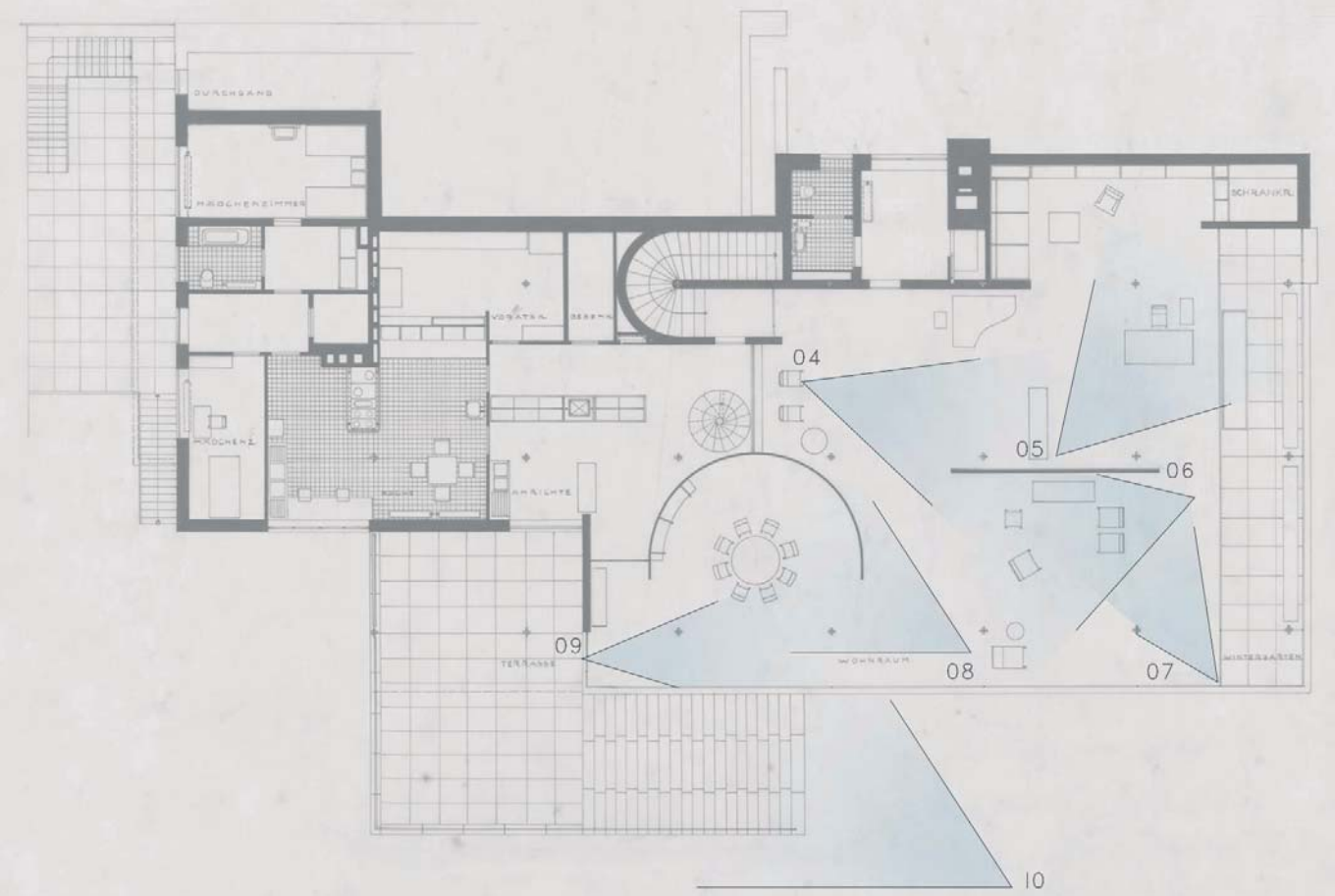


Imagen 01

II. RELATO VISUAL DEL ESPACIO

Las imágenes siguientes se exponen en descenso. El orden comienza con la llegada a la terraza superior, y se completa la visita hasta llegar al jardín al que se abre el frente de la vivienda. La idea es simular la experiencia de un visitante que trata de recorrer todos los rincones de la casa.





Planta baja



Imagen 02

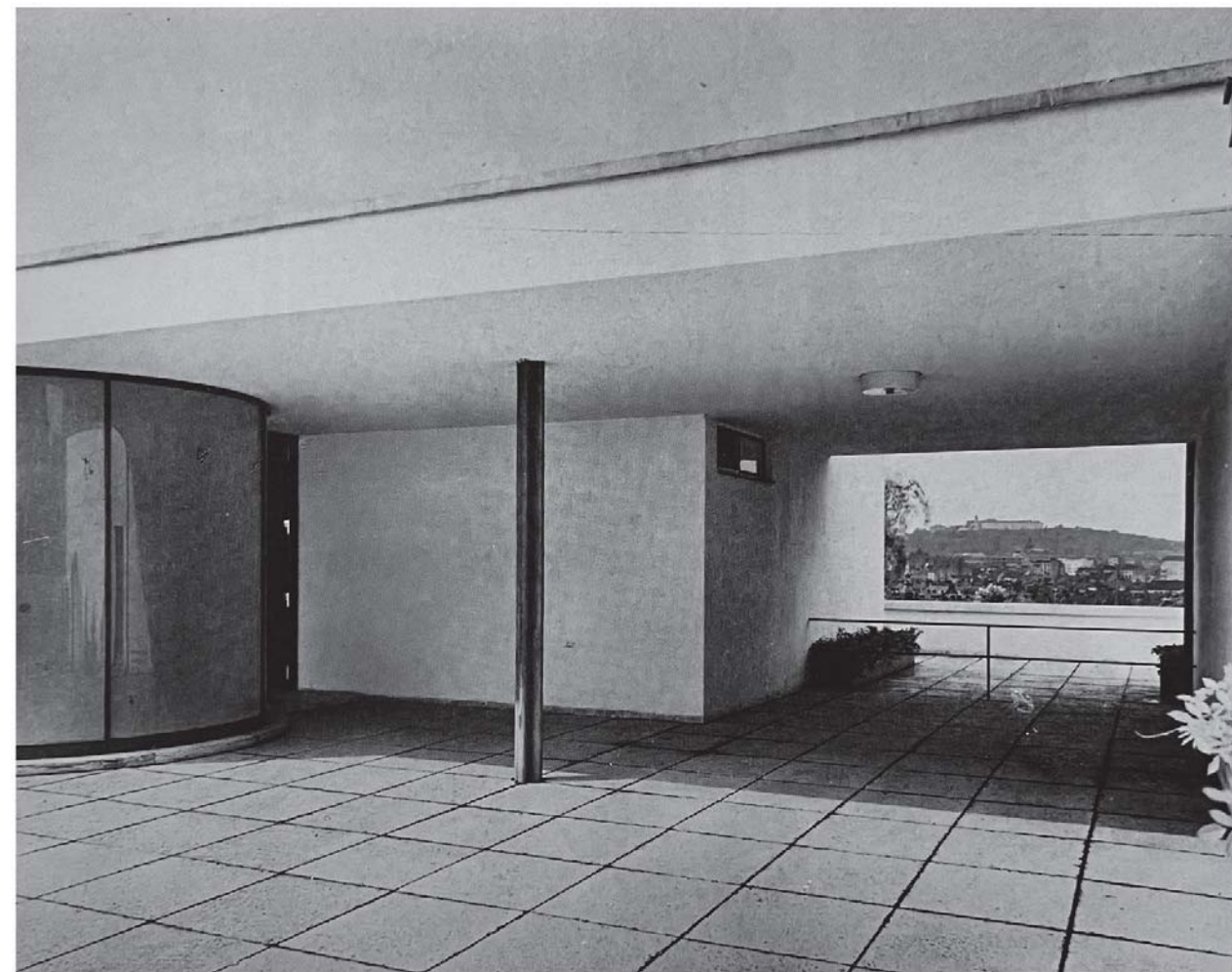


Imagen 03

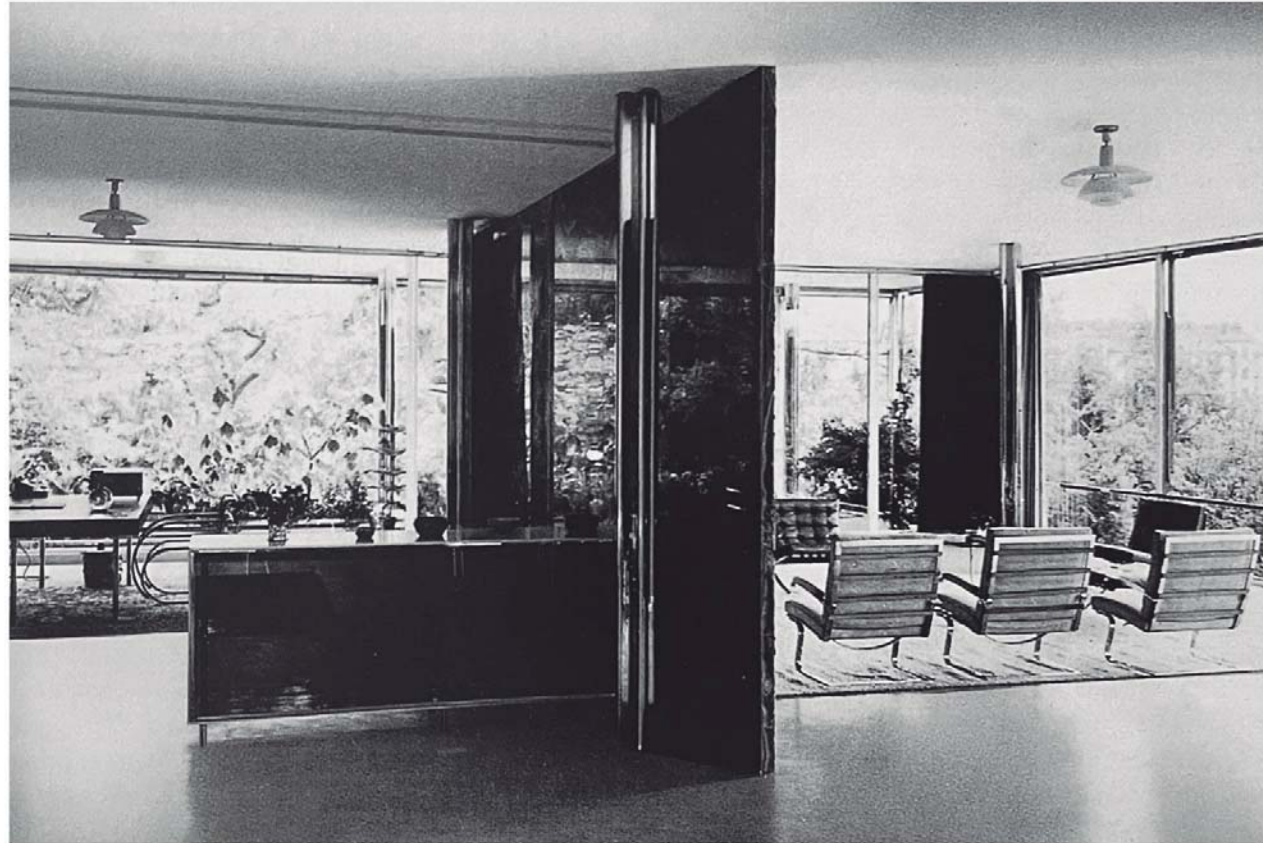


Imagen 04

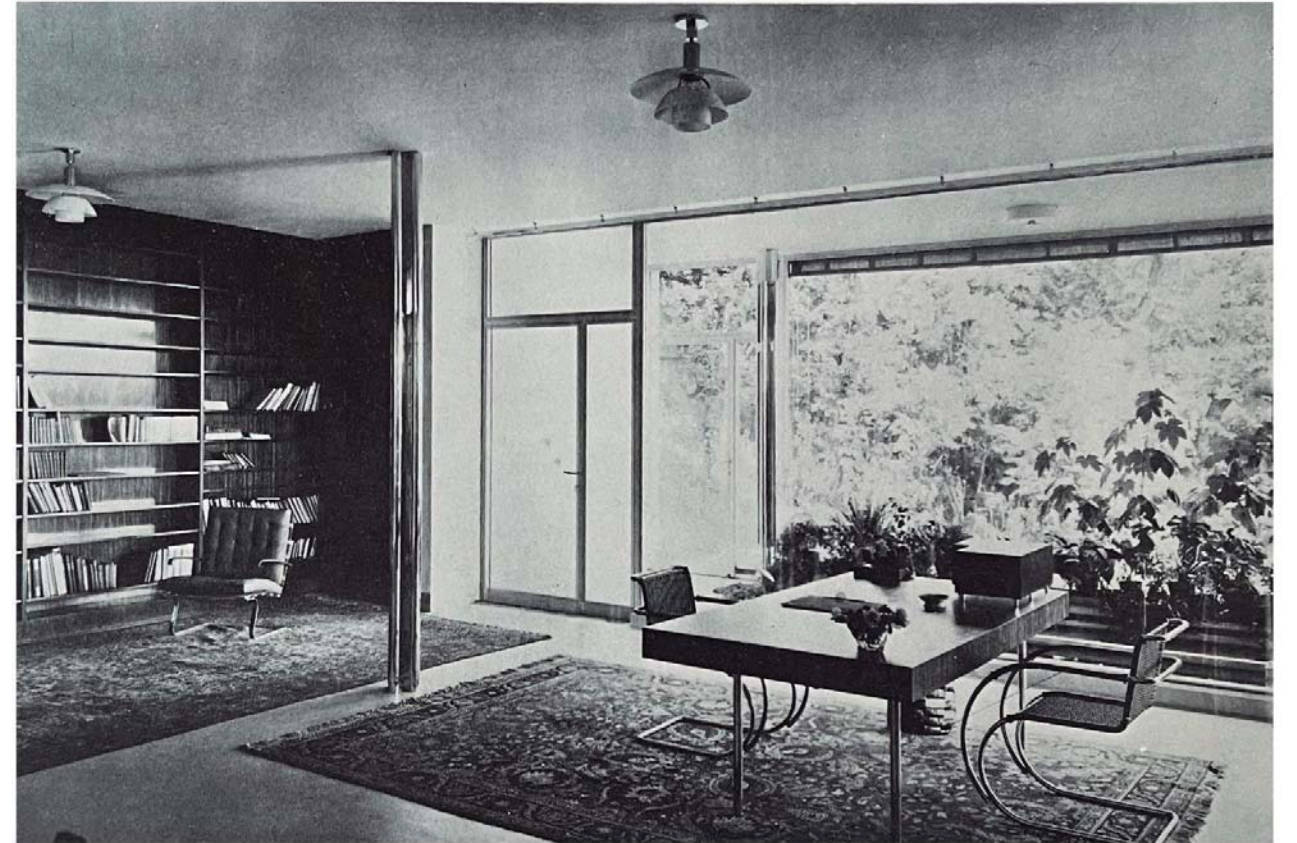


Imagen 05



Imagen 06



Imagen 07



Imagen 08

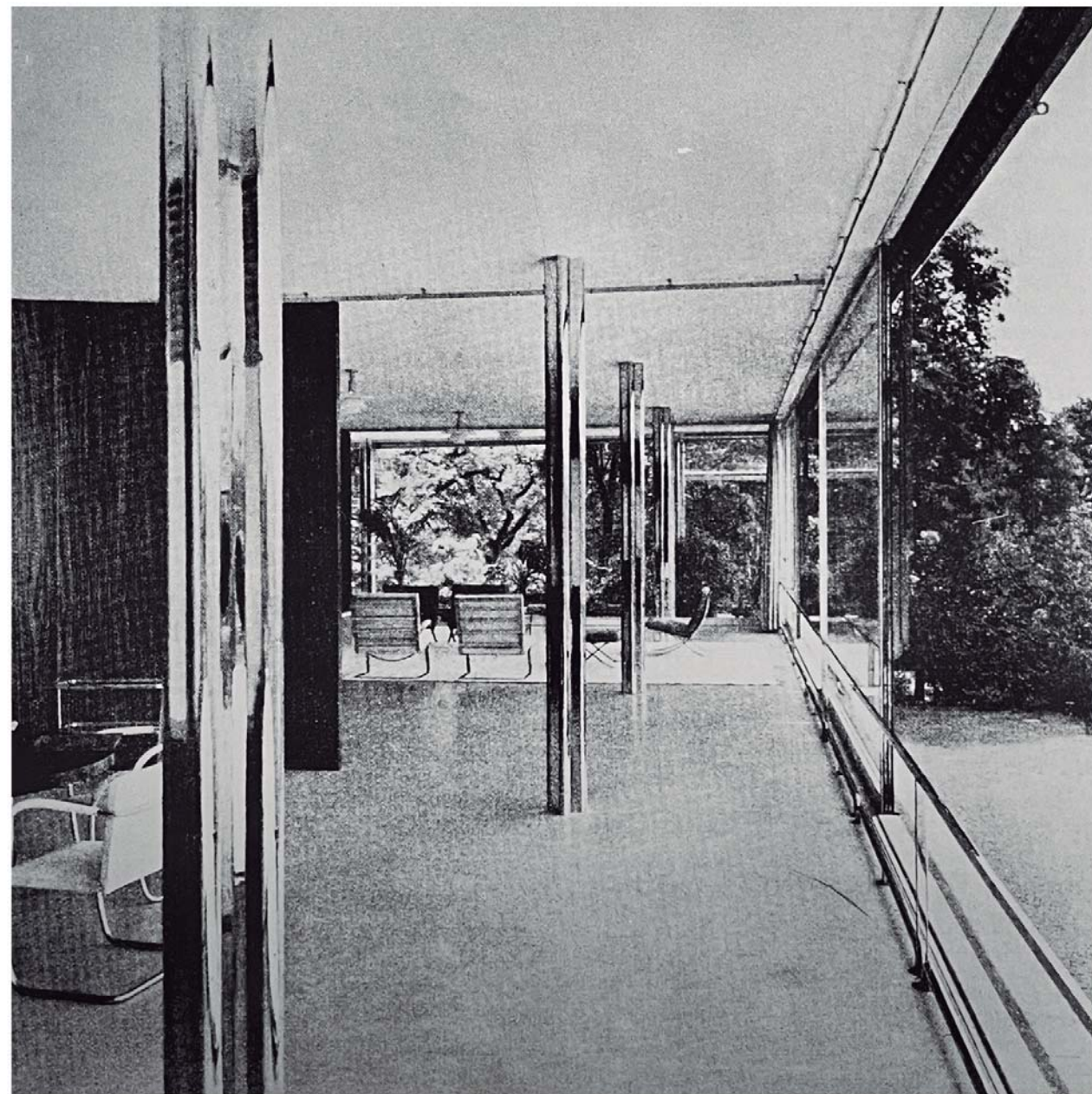


Imagen 09



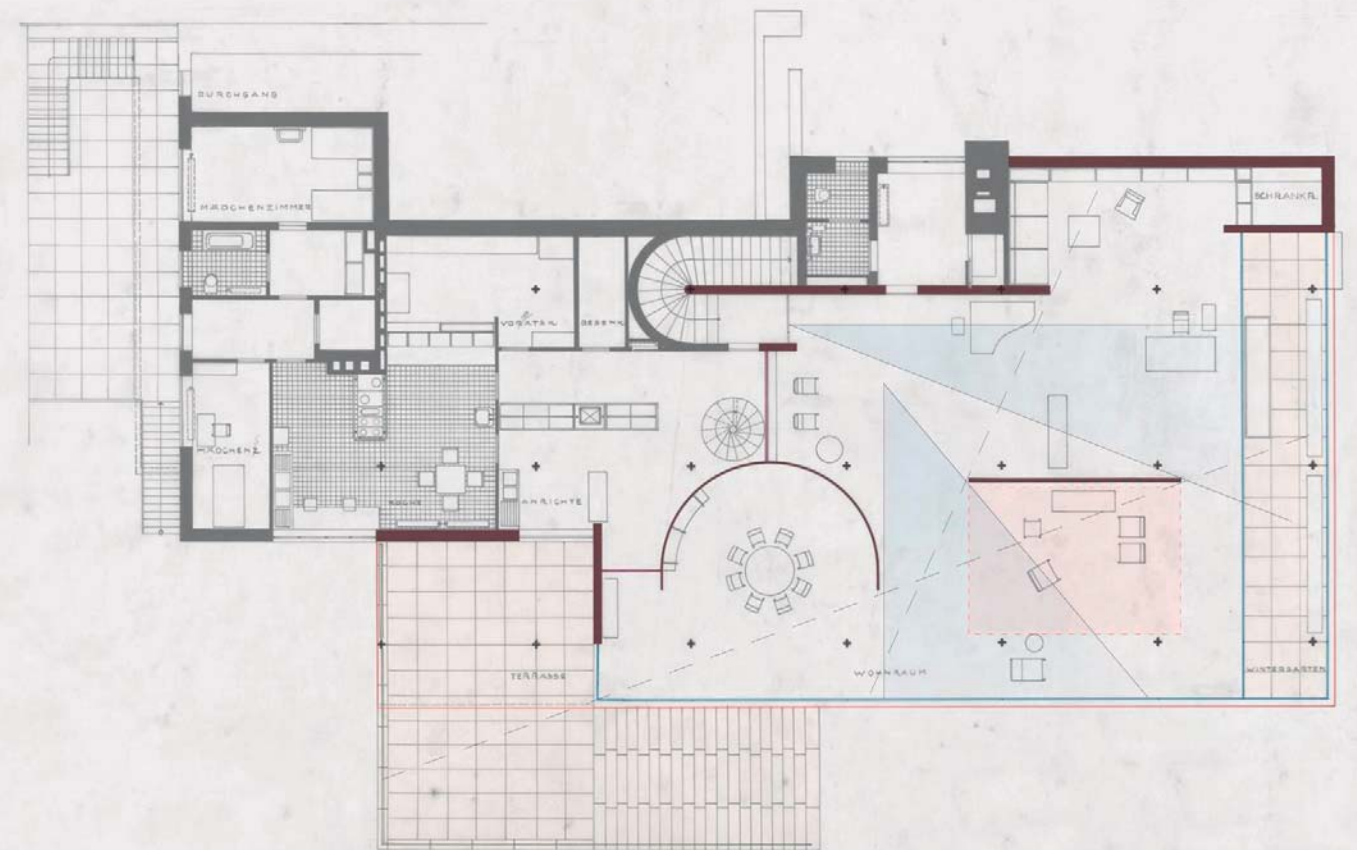
Imagen 10

Imagen 11



III. ANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN VISUAL

En el siguiente análisis gráfico de la Villa Tugendhat se trabajará especialmente con la zona de día. Será de gran importancia la relación con el exterior además del propio 'visto - no visto' que generan las singulares particiones de la vivienda.



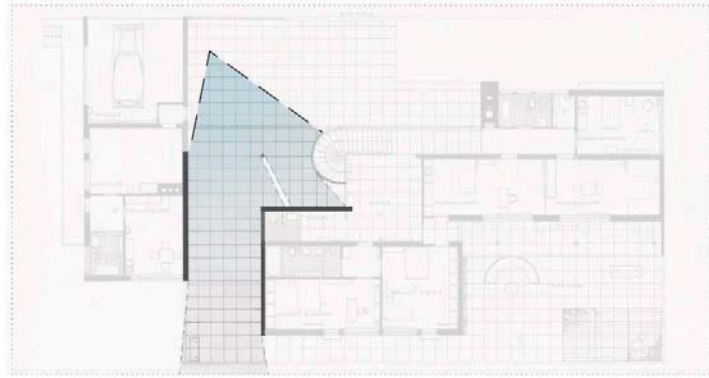


Figura 1.1 Imagen 03 - cono visual

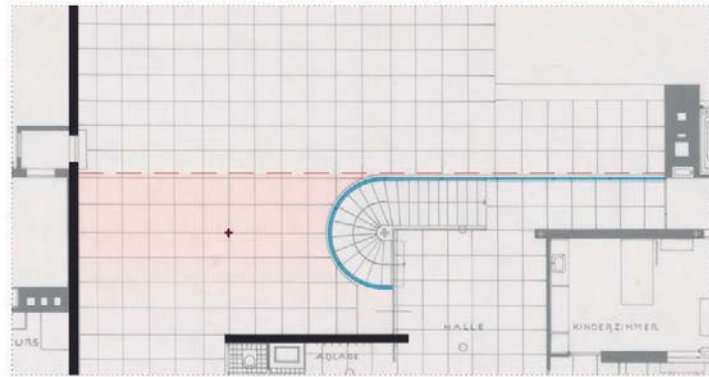


Figura 1.2

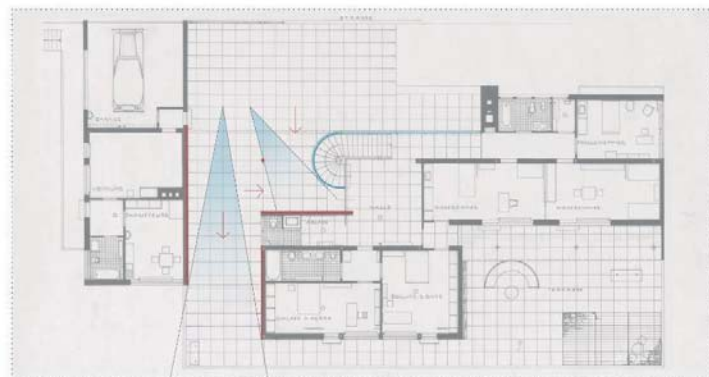


Figura 1.3

La aproximación desde la terraza en la planta alta conlleva a dos posibles recorridos que se encuentran claramente destacados (fig. 1.3).

La visión frontal, en dirección al acceso, se enfoca hacia el pasadizo bajo la cubierta y abarca el muro translúcido curvo que nace debajo de la misma. El último elemento que destacar será el soporte cruciforme exento (fig. 1.4).

Son estos personajes quienes dirigen el recorrido del usuario. En primera instancia, se enmarca el paisaje lejano (fig. 1.5) y, en paralelo, la relación entre corte visual del pilar y la forma curva del vidrio invitan a que el usuario se deslice bajo el plano de techo en dirección a la puerta de entrada (fig. 1.6).

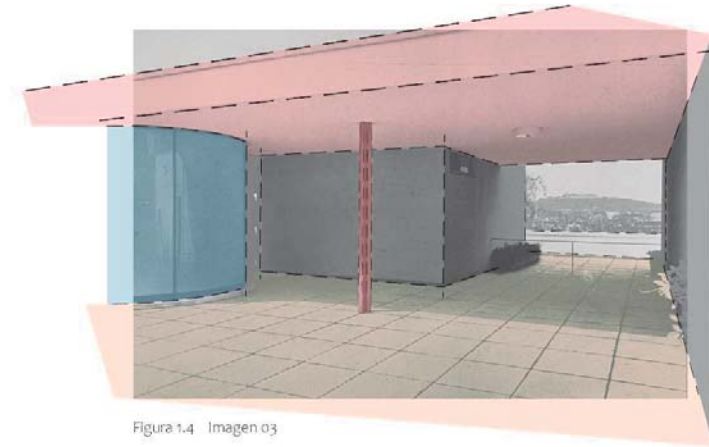


Figura 1.4 Imagen 03

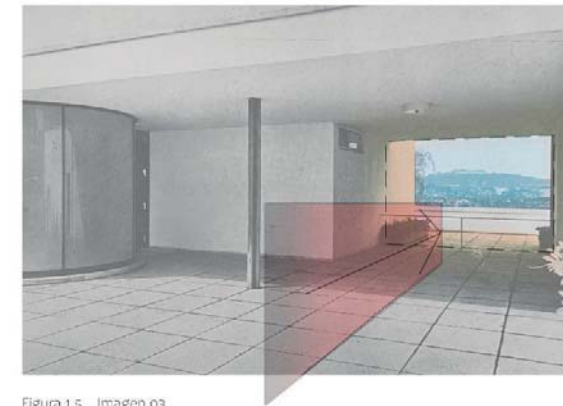


Figura 1.5 Imagen 03

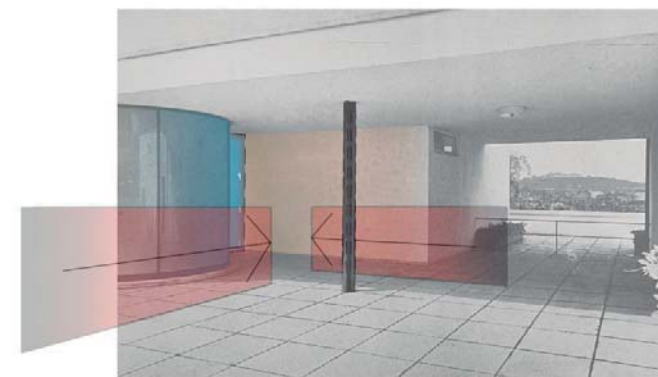


Figura 1.6 Imagen 03

1.1. Campo visual dado en la Imagen 03.

1.2. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio translúcido en azul, soporte en granate y cubierta en rojo.

1.3. Percepción visual: focalizaciones en azul y recorridos en rojo.

1.4. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio translúcido en azul, soporte en granate, cubierta en rojo y terraza en amarillo.

1.5. Focalización hacia el paisaje en amarillo y recorrido en granate.

1.6. Focalización hacia la entrada en amarillo, soporte en negro, plano translúcido en azul y recorridos en granate.

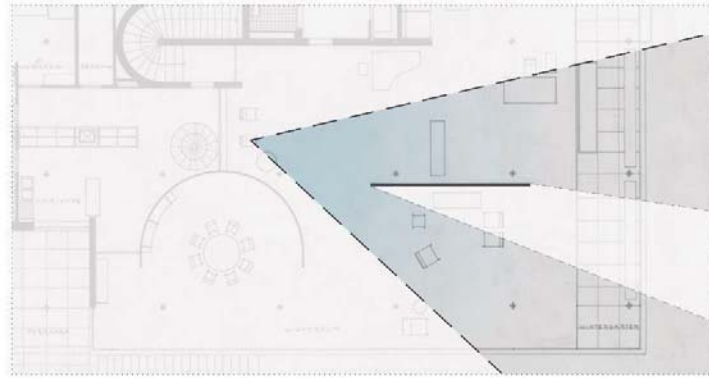


Figura 2.1 Imagen 04 - cono visual

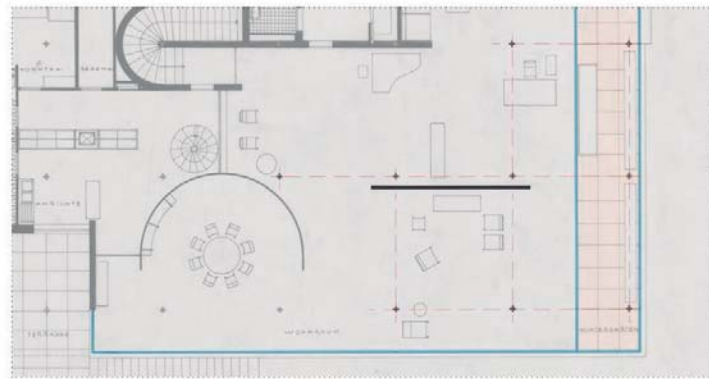


Figura 2.2

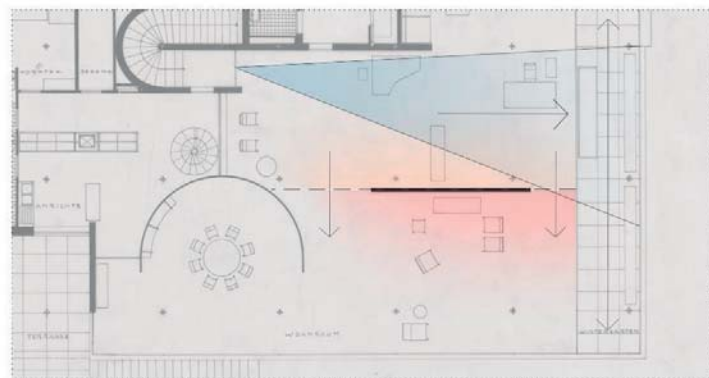


Figura 2.3

Bajadas las escaleras y con la mirada al frente la experiencia se entrega a un espacio diáfano que limita con una terraza ajardinada volcada al exterior (fig. 2.3). Se trata de una estancia que parece apoyarse en la parte trasera de un muro de mármol exento (fig. 2.6).

En un primer momento se entiende el volumen de la planta como una caja de cristal abierta al exterior que se divide en dos mediante este plano vertical, pero que se mantiene permeable en todas direcciones (fig. 2.3 y 2.5).



Figura 2.4 Imagen 04

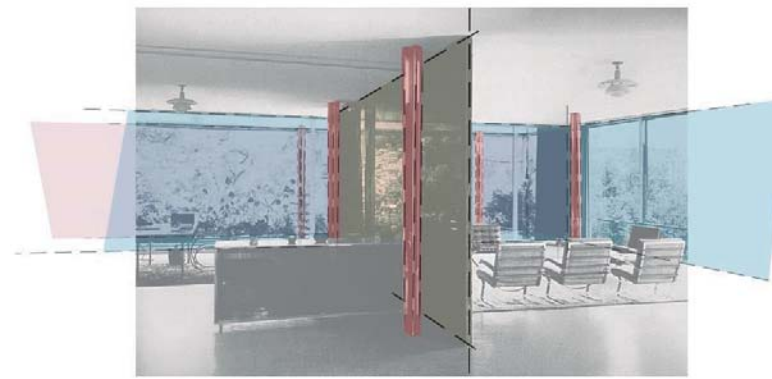


Figura 2.5 Imagen 04

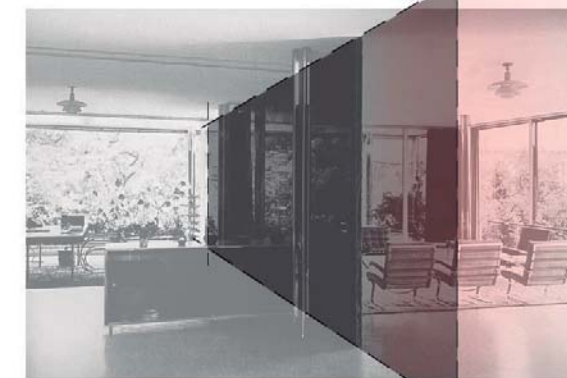


Figura 2.6 Imagen 04

2.1. Campo visual dado en la Imagen 04.

2.2. Materialidad implicada: plano opaco en negro, plano de vidrio en azul, terraza cubierta en amarillo y cuadrícula de pilares perceptible en rojo.

2.3. Percepción visual: focalización hacia el frente en azul, corte espacial producido por el muro y flechas de flujo de movimiento.

2.4. Alineación de planos horizontales.

2.5. Elementos verticales: planos de vidrio tintado en azul y violeta, muro de mármol en amarillo y soportes en rojo.

2.6. Corte espacial producido por el muro

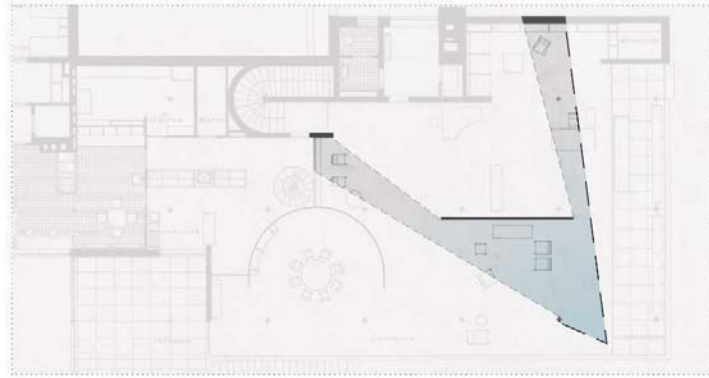


Figura 3.1 Imagen 07 - cono visual

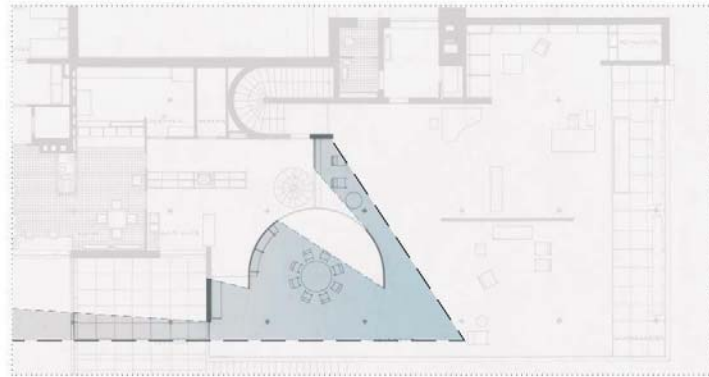


Figura 3.2 Imagen 08 - cono visual

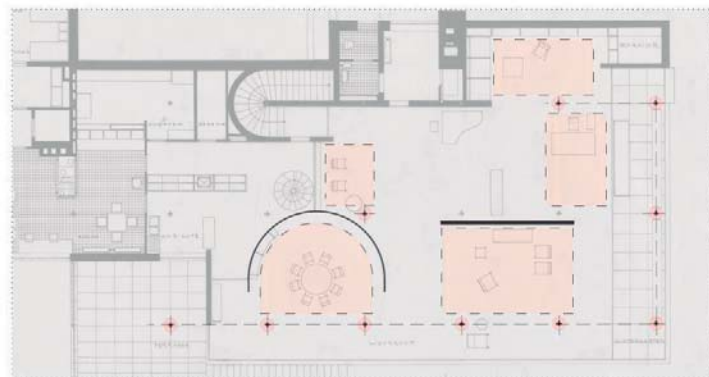


Figura 3.3

En el área frontal de la vivienda, los planos verticales delimitan dos determinados ámbitos del hogar (fig. 3.4 y 3.7).

El mecanismo reside en la relación entre un plano opaco y uno o varios soportes que, sin impedir la visión hacia el exterior, delimitan un volumen determinado.

Al fijarnos en la situación de todos los soportes, veremos cómo la mayoría de ellos participan en la delimitación de pequeñas secciones de la vivienda (fig. 3.3).

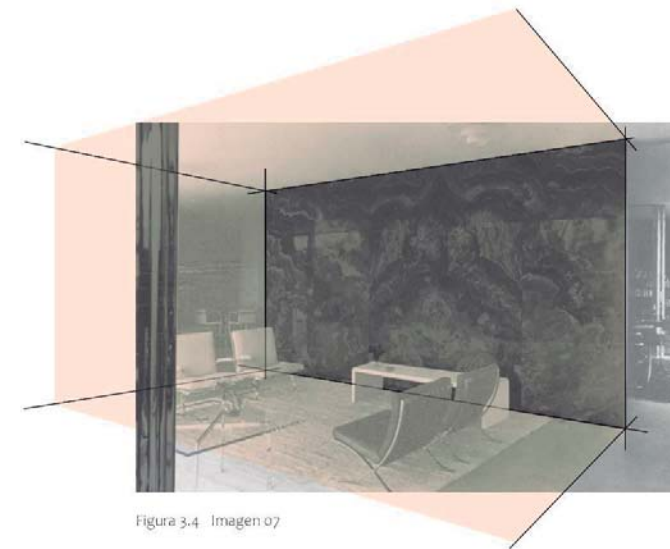


Figura 3.4 Imagen 07

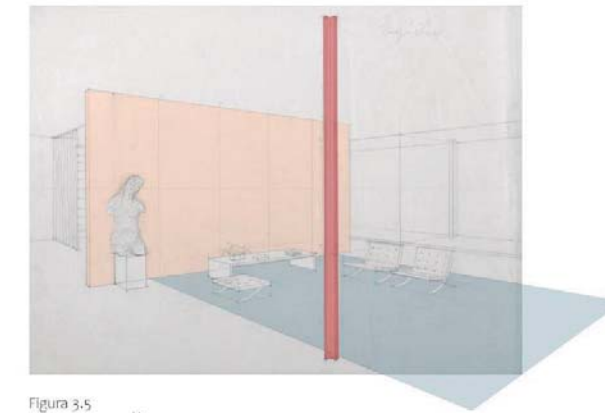


Figura 3.5

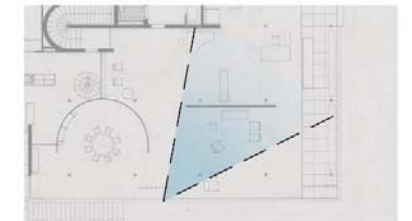


Figura 3.6 Figura 3.5 - cono visual



Figura 3.7 Imagen 08

3.1. Campo visual dado en la Imagen 07.

3.2. Campo visual dado en la Imagen 08.

3.3. Percepción visual: espacios estáticos enmarcados por muros y soportes.

3.4. Espacio estático entre muro y soporte.

3.5. Perspectiva previa estudiando la zona de salón. Muro, soporte y alfombra.

3.7. Muro curvo en azul y soportes en rojo; espacio estático enmarcado por estos.

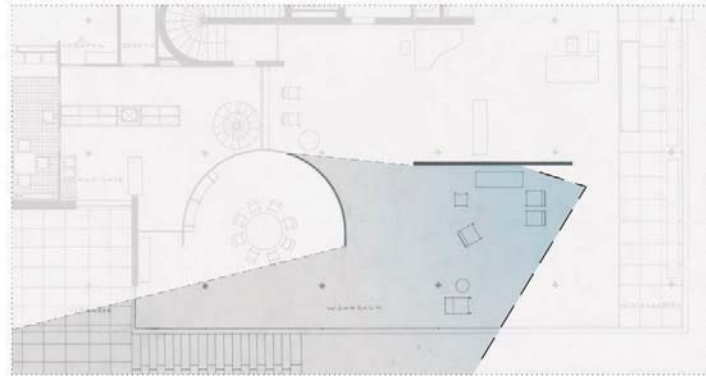


Figura 4.1 Imagen 06 - cono visual

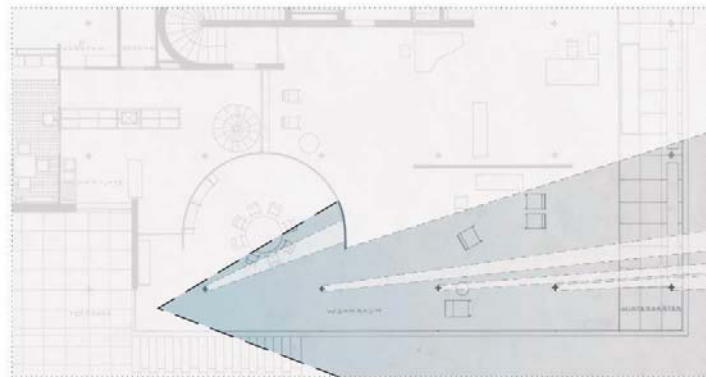


Figura 4.2 Imagen 09 - cono visual

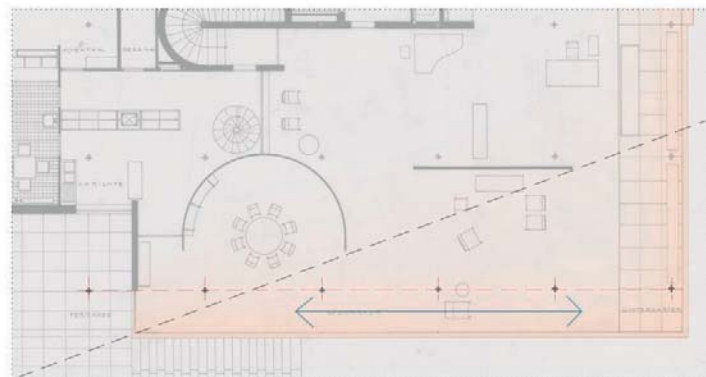


Figura 4.3

La zona de día se vuelca completamente al exterior, y adquiere un carácter diagonal debido a la alineación de los planos verticales (fig. 4.3).

En el punto correspondiente a la imagen 06 se alcanza a comprender la total dimensión de la cristalería, pero parte del salón queda oculto tras el plano curvo al fondo de la perspectiva, gozando de una mayor privacidad (fig. 4.1 y 3.7).

La hilera de soportes hace de filtro espacial. Genera una ligera barrera entre el acristalamiento y los espacios estanciales consiguiendo así un ámbito diferenciado (fig. 4.5 y 4.7).



Figura 4.4 Imagen 06



Figura 4.5 Imagen 06

4.1. Campo visual dado en la Imagen 06.

4.2. Campo visual dado en la Imagen 09.

4.3. Percepción visual: alineaciones entre los planos, relación con el exterior y recorrido enmarcado.

4.4. Alineación de planos horizontales.

4.5. Elementos verticales: plano de vidrio en violeta, muro de mármol en amarillo, muro curvo en azul y soportes en rojo.



Figura 4.6 Imagen 09

Nuevamente, el carácter diagonal del espacio queda latente en la imagen 09, donde destaca la mayor privacidad del espacio envuelto por el muro curvo. Sumado a ello, esa relación intensa con el exterior es apreciada, y se percibe en aumento gradual al aproximarnos a la esquina al fondo de la escena (fig. 4.6).

Puede además apreciarse en esta imagen la fuerza del ritmo de soportes y cómo este espacio adquiere un carácter dinámico y acelerado (fig. 4.7).



Figura 4.7 Imagen 09

4.6. Alineación de planos horizontales.

4.7. Zona de paso enmarcada tras la hilera de soportes

IV. INTERPRETACIÓN SINTÉTICA

En los previos análisis gráficos se incide en la manera en que en la Villa Tugendhat, siendo su espacio de día un estar puramente miesiano en cuanto a ligereza y fluidez, se logra repartir y diferenciar diferentes ámbitos rodeados de una piel de cristal.

Tras la elegante solución para la llegada a la vivienda, donde la disposición de cuatro planos perpendiculares enmarca una profunda fuga hacia el paisaje y el diálogo entre el soporte y el vidrio curvo que se desliza bajo la cubierta invitan a la entrada al edificio, el usuario desciende las escaleras.

Dejando arriba la zona privada del hogar se alcanza la zona de día, que cuenta con la mayor riqueza espacial de la Villa. Enmarcado a modo de caja de cristal y caracterizado por un mar de pilares en retícula, el espacio debe cumplir con una serie de necesidades que satisfacer.

El problema es resuelto colocando dos diferentes elementos verticales, que en armonía con los soportes y aprovechando inteligentemente su posición logran enmarcar multitud de ámbitos diferentes, en mayor o menor medida protegidos o relacionados entre sí.

Estos elementos se estudian desde la propia llegada escaleras abajo; es su determinada colocación y orientación la que logra ocultar hasta cierto punto unos espacios de otro y dirigen la mirada del visitante en direcciones concretas hacia el exterior de la casa. Son los dos espacios al frente los que cobran mayor entidad y relevancia (muro curvo y muro plano, respectivamente) ya que gozan de la mayor privacidad con respecto a la llegada a la zona de día, además por supuesto de verse volcados hacia las vistas al frente de la casa.

La Villa Tugendhat cuenta con diferentes perspectivas en tensión, varias relaciones espaciales según el lugar en que el usuario se encuentra, siempre respaldando cada espacio por la relación al paisaje. Es una caja de cristal, amplia y diáfana, que se divide sutilmente en ámbitos de diferente carácter y privacidad gracias al estudio de perspectivas y a partir de simplemente dos elementos de partición.

CASO DE ESTUDIO 03

CASA PARA UNA PAREJA SIN HIJOS
DEUTSCHE BAUAUSSTELLUNG: EXPOSICIÓN ALEMANA
DE LA CONSTRUCCIÓN DEL 31, BERLÍN, 1930–1931

I. PRESENTACIÓN DEL CASO

En 1931 tiene lugar la Exposición alemana de la construcción en Berlín, donde se exhibirá la Casa para una pareja sin hijos.

Se trata de una vivienda a una planta, con acceso junto a la zona de servicio y abierto a una estancia de día expuesta a una intensa relación con el exterior. La zona de noche, con un claro dormitorio principal y uno secundario, se vuelca a un patio semicerrado con una estatua y un estanque. Es un diseño de escasos elementos: una losa rectangular como cubierta, espacios definidos por muros no estructurales y cerrados por paños de vidrio de suelo a techo y una retícula de 15 soportes como estructura.

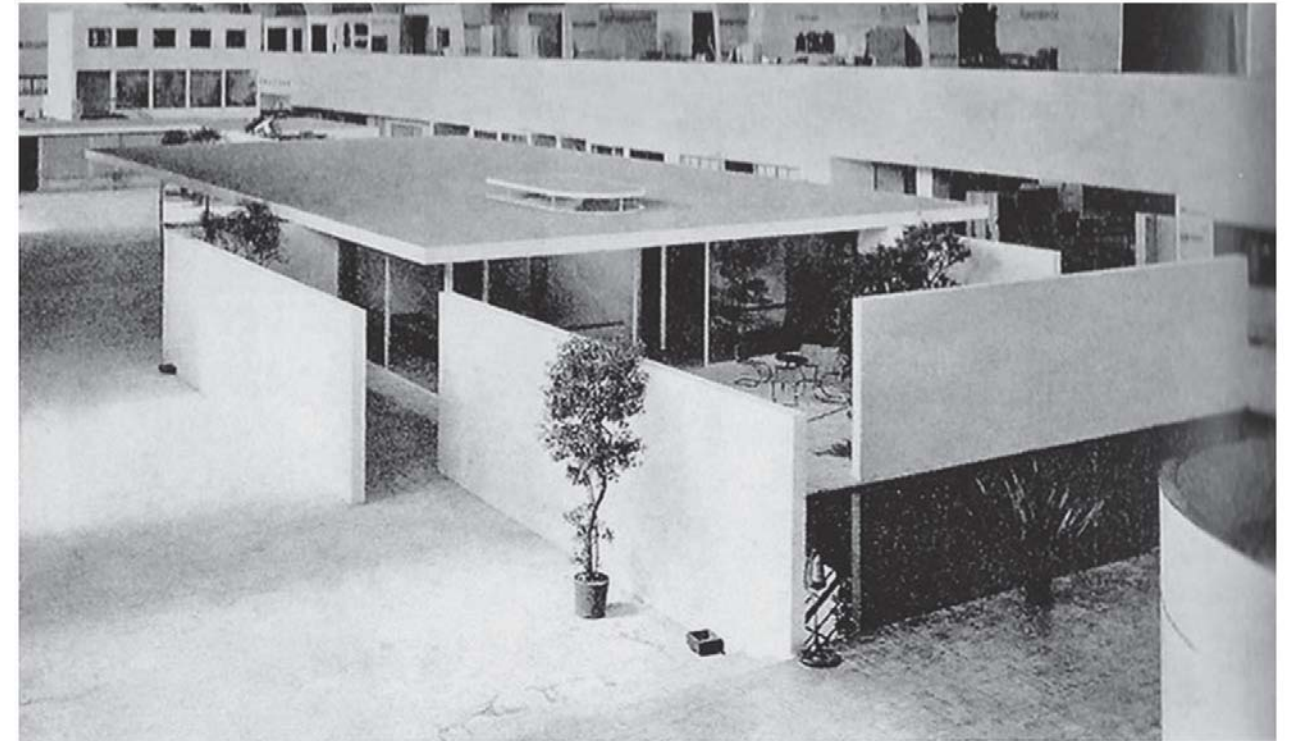


Imagen 01

II. RELATO VISUAL DEL ESPACIO

Las siguientes imágenes del edificio mostrarán el espacio de forma ordenada en función del siguiente criterio: de público a privado, que es la forma natural de vivir el edificio, tal y como fue diseñado. En un primer lugar el acceso a la casa visto desde el exterior y el interior, seguido de las imágenes correspondientes a la zona de día para, por último, pasar a las estancias nocturnas y el patio vinculado a las mismas.

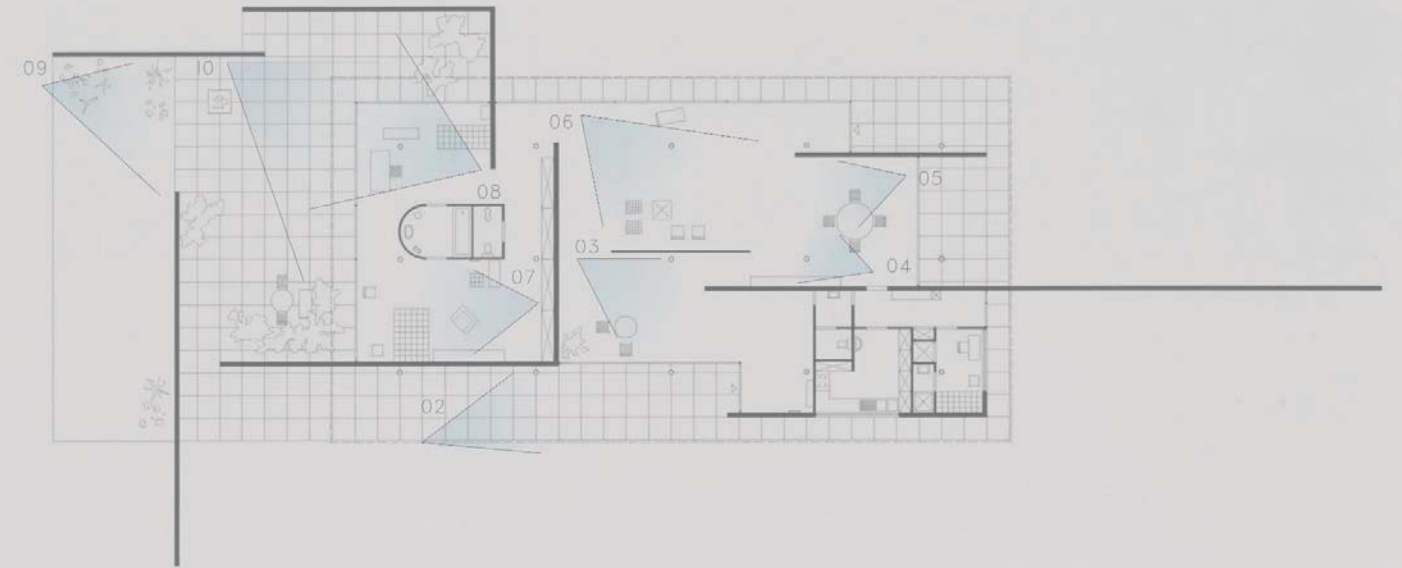




Imagen 02



Imagen 03



Imagen 04



Imagen 05



Imagen 06



Imagen 07



Imagen 08



Imagen 09

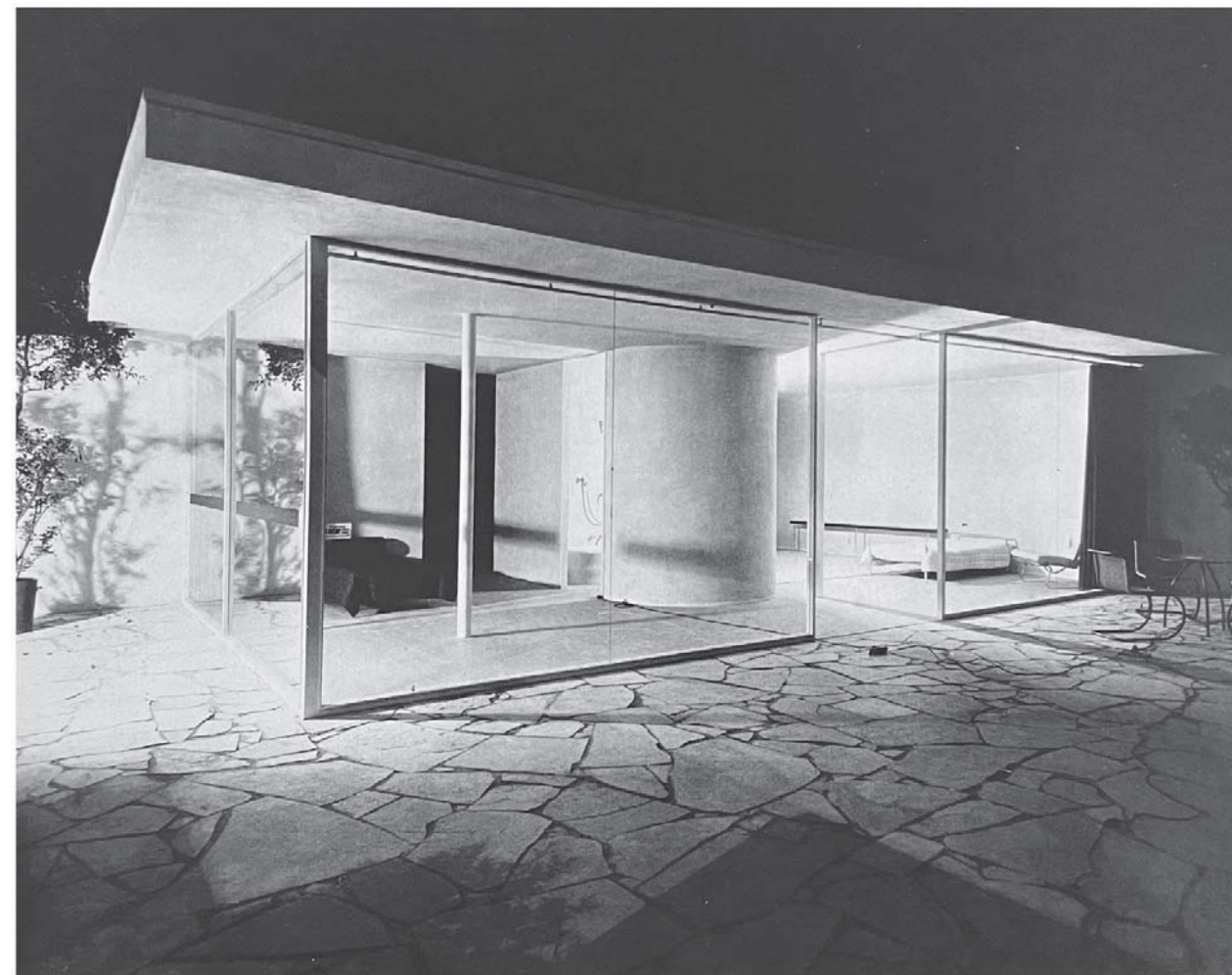


Imagen 10

III. ANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN VISUAL

El edificio goza de unas perspectivas con un fuerte carácter neoplasticista. Esto es así por la constante tensión entre planos a distinta profundidad y sentido paralelo o perpendicular. Muros que no se tocan, pero se alinean de determinada forma para generar distintos ámbitos, forzar recorridos y visuales o controlar la privacidad en determinados puntos.



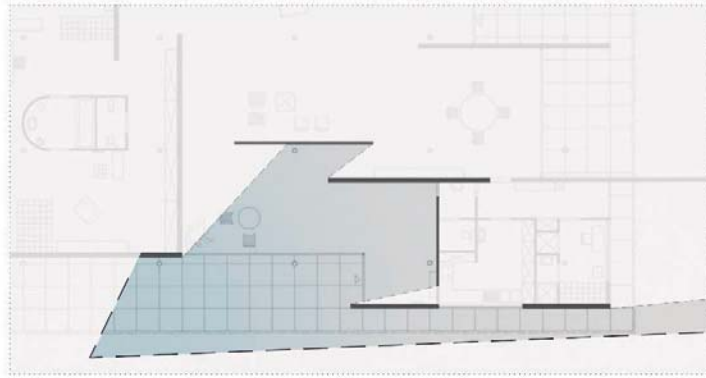


Figura 1.1 Imagen 02 - cono visual

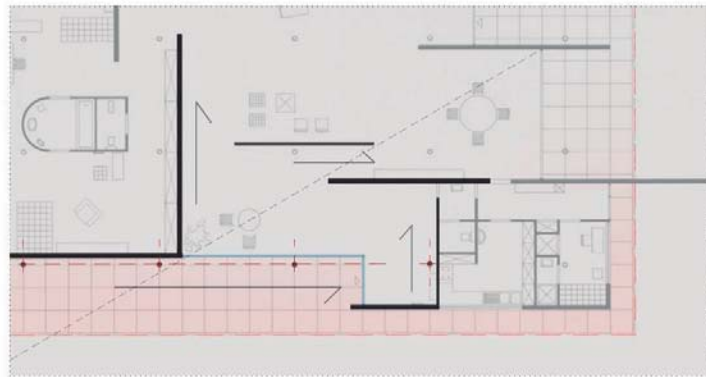
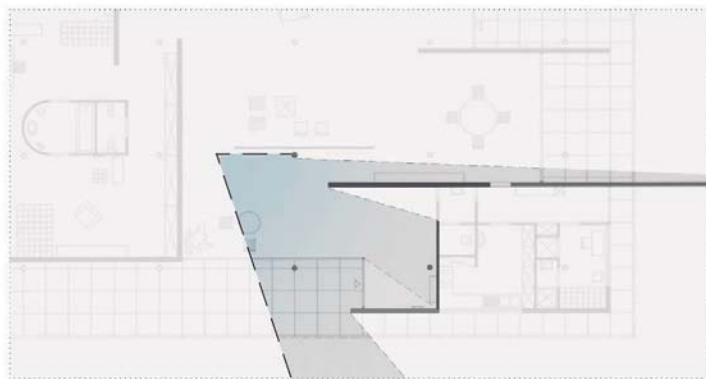


Figura 1.2



Tal y como muestra la Imagen 02, la llegada a la casa se habría pensado con una perspectiva en escorzo. Una aproximación en paralelo al plano de la izquierda, con la cubierta que asoma para acoger la entrada y más adelante un muro que se desplaza hacia la derecha dejando ver la entrada enmarcada entre dos planos paralelos (fig. 1.5).

Al interior nos encontramos de frente con un plano opaco que nos obligara a girar el sentido 180 grados, hacia una pequeña sala de estar-recibidor donde el camino se bifurca tras un plano de madera. La circulación principal parece ser acompañar al muro que queda a la izquierda y deja un paso abierto hacia el frente del salón y su acristalamiento (fig. 1.2).

Desde el acceso hasta pisar la zona de día de la vivienda, todos los muros dirigen al usuario, marcando un camino tangente a los mismos en un espacio abierto y fluido bajo un mismo techo (fig. 1.6). Es además la concreta alineación de los planos verticales lo que consigue que, desde el exterior de la vivienda, en el porche de acceso, nunca logremos ver la zona de día (fig. 1.2, línea discontinua).



Figura 1.4 Imagen 02

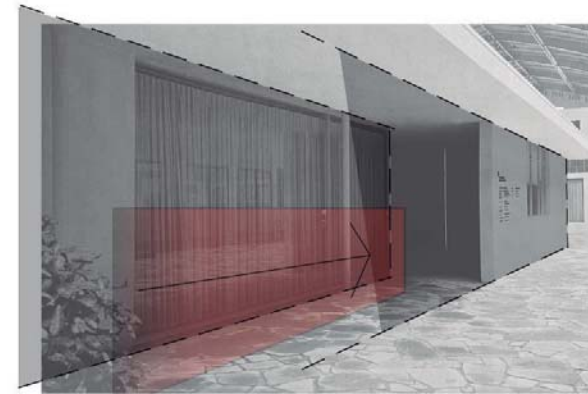


Figura 1.5 Imagen 02

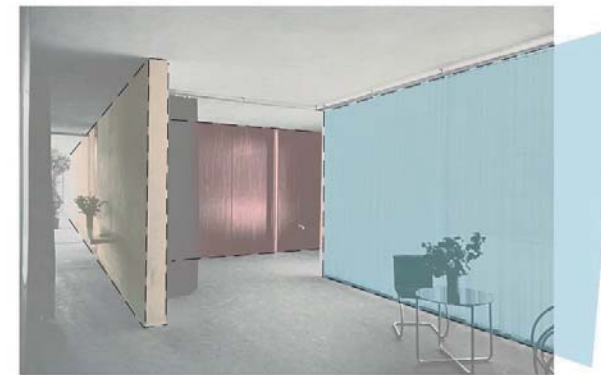


Figura 1.6 Imagen 03

1.1. Campo visual dado en la Imagen 02.

1.2. Materialidad implicada: plano de vidrio en azul, muros y soportes en negro y cubierta en rojo. Percepción visual: alineación de muros, ritmo de soportes y posibles recorridos fluidos.

1.3. Campo visual dado en la Imagen 03.

1.4. Materialidad implicada: plano opaco en amarillo, plano de vidrio en azul, soportes en granate y cubierta en rojo.

1.5. Acceso tangente al interior de la vivienda.

1.6. Planos verticales que enmarcan los recorridos tangentes por el interior.

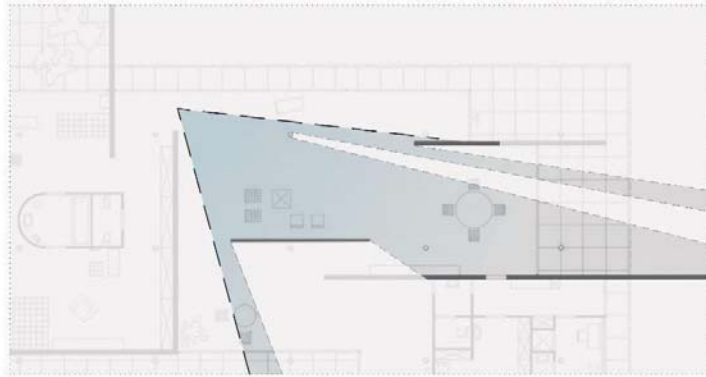


Figura 2.1 Imagen 06 - cono visual

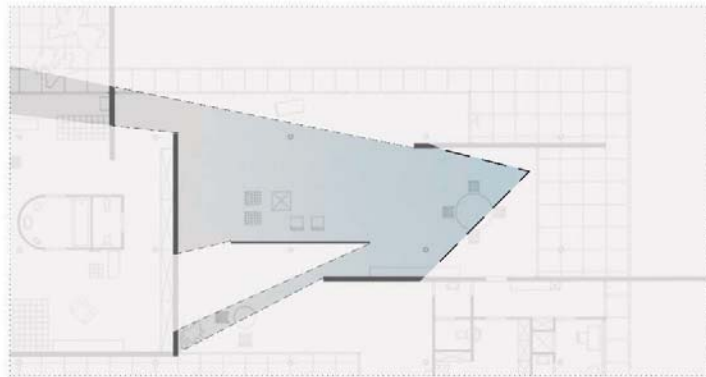


Figura 2.2 Imagen 05 - cono visual

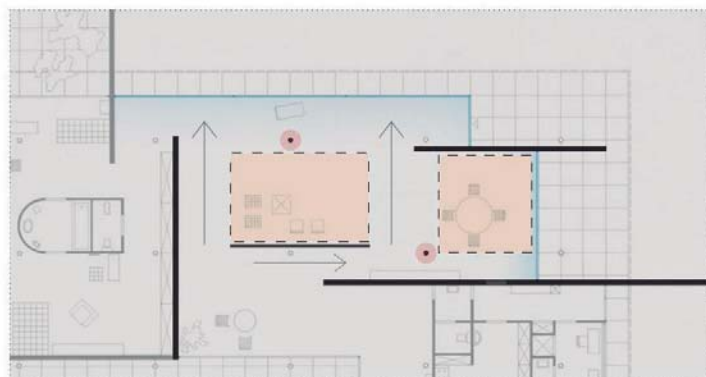


Figura 2.3

La zona de día se divide en dos secciones diferenciadas, aunque en directa relación. En un primer lugar, el muro exento de madera enmarca el centro de la estancia; era el encargado de ocultar la visión en la entrada al edificio, y su frente se abre a la gran cristalera en una total relación con el exterior (fig. 2.6).

Hacia la derecha, los muros se dislocan y solapan enmarcando la zona del comedor. Ambos espacios - en especial la zona del salón - se ven delimitados y caracterizados por dos respectivos soportes (fig. 2.3).

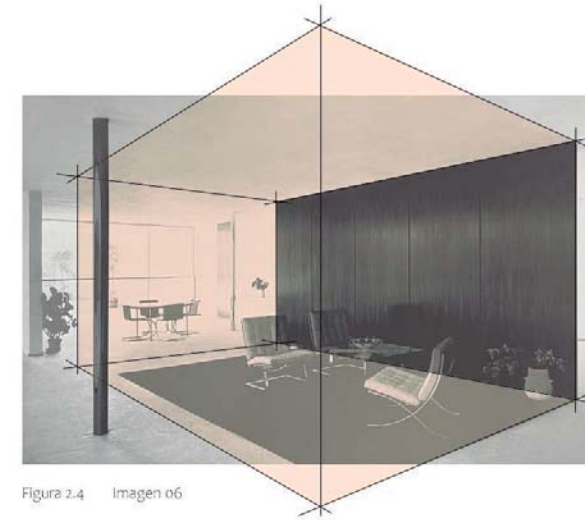


Figura 2.4 Imagen 06

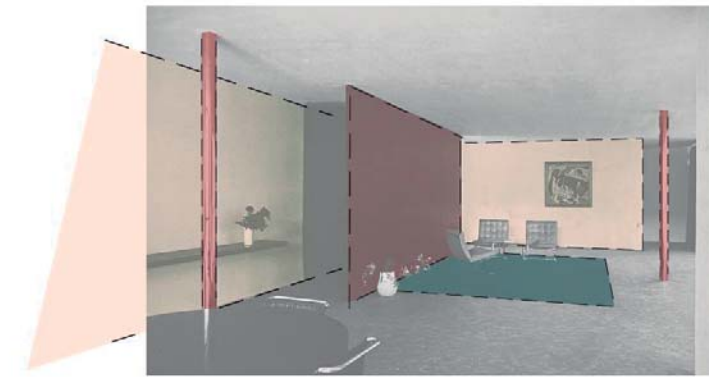


Figura 2.5 Imagen 05



Figura 2.6 Imagen 04

2.1. Campo visual dado en la Imagen 06.

2.2. Campo visual dado en la Imagen 05.

2.3. Percepción visual: espacios estáticos enmarcados por muros y soportes, recorridos y relación con el exterior.

2.4. Espacio estático entre muro y soporte.

2.5. Materialidad implicada: muros en amarillo, plano exento en rojo, soportes en granate y alfombra bajo el espacio estático en azul.

2.6. Relación con el exterior. Muros en amarillo y visión al exterior en azul

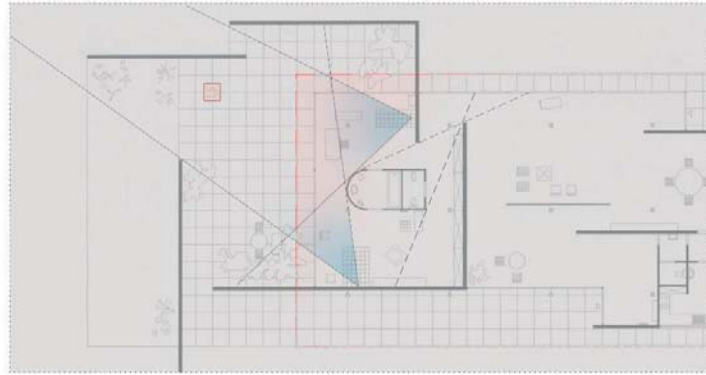


Figura 3.1

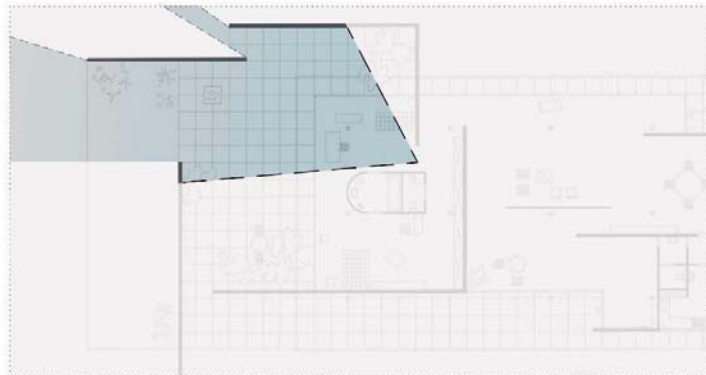


Figura 3.2 Imagen 08 - cono visual

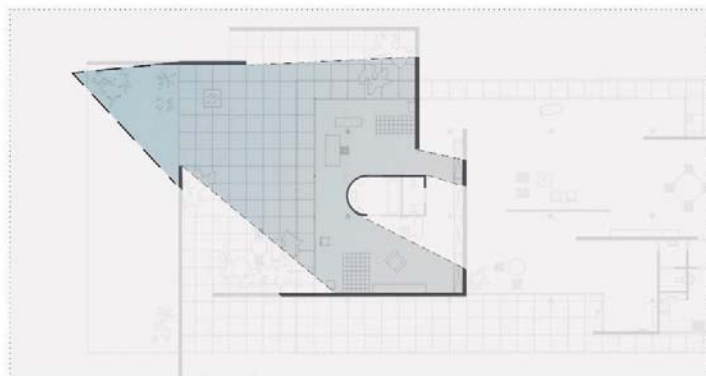


Figura 3.3 Imagen 09 - cono visual

El acceso a la zona de noche se vuelve a producir de forma tangente a los muros de la casa, en una especie de zigzag. El paso queda abierto entre los planos opacos y la cristalera que va en perpendicular, y tiene lugar un solape entre los anteriores de manera que no logramos contemplar las estancias en un primer momento, así como tampoco la terraza a la que se vuelcan (fig. 3.1, líneas discontinuas).

En estas estancias la presencia cubierta tiene gran relevancia. Las cristaleras son el límite físico, pero no visual, y el plano horizontal asoma para proteger los espacios interiores del exterior. El módulo central divide la planta en dos habitaciones vinculadas, y la curva en su extremo facilita las vistas al patio y aligera el espacio interior (fig. 3.1).

El patio más allá, a diferencia de la zona de día, se encuentra parcialmente delimitado. El ejercicio no consiste en limitar las visuales como tal, sino que se logra abrazar el espacio exterior para que forme parte de la casa, como si de un patio interior se tratara, pero mantiene ciertas visuales por la dislocación y recorte de muros (fig. 3.4 y 3.5).

El efecto más allá del estanque resulta idéntico, pero en opuesta dirección. La presencia de esos planos opacos excluye la posición del usuario y la lámina de agua remarca esa 'inaccesibilidad' (fig. 3.6).



Figura 3.4 Imagen 07



Figura 3.5 Imagen 08



Figura 3.6 Imagen 09

3.1. Percepción visual: alineaciones entre los planos, focalizaciones en azul y estatua (elemento foco) en rojo. Cubierta en rojo.

3.2. Campo visual dado en la Imagen 08.

3.3. Campo visual dado en la Imagen 09.

3.4. Materialidad implicada: muros en azul y amarillo y cubierta en rojo.

3.5. Materialidad implicada: muros en azul y amarillo y cubierta en rojo.

3.6. Materialidad implicada: muros en azul y amarillo y cubierta en rojo.

IV. INTERPRETACIÓN SINTÉTICA

La Casa para una pareja sin hijos se construye al más puro estilo neoplasticista en lo que a su disposición de muros se refiere. Se trata de un caso en el que el espacio se delimita por puros planos rectos verticales que nacen y mueren bajo el plano de la cubierta, se extienden más allá de esta o se encuentran completamente fuera de su cobijo acotando espacios exteriores. Es una arquitectura donde la tensión entre muros que se deslizan e interrumpen para no tocarse generan los espacios fluidos pertinentemente delimitados y sucedidos para cumplir las necesidades de privacidad de una vivienda al completo.

Toda la distribución y la disposición de planos que se solapan se encuentran en armonía. Tal y como demuestran los anteriores análisis sobre las imágenes autorizadas y los estudios sobre las plantas, el control de privacidad es exhaustivo desde antes de entrar a la vivienda. Mies empleó la posición y longitud de los muros para distribuir los espacios, dirigir los recorridos y proporcionar la protección necesaria ante la posible mirada ajena.

No obstante, en la otra cara desde el interior, es generado un amplio salón que se abre hacia el exterior a través de ininterrumpidos acristalamientos de suelo a techo, donde el alargamiento de los muros más allá de la cubierta pretende incorporar la naturaleza al interior la vivienda, abrazándola parcialmente y dando una continuidad o conexión visual gracias a la superficie extendida.

Pasando el umbral de sinuosos planos en zigzag logramos llegar a la zona privada de la vivienda, dos áreas de la casa perfectamente separados sin deteriorar la fluidez espacial, donde la relación con el exterior será otra. En este caso algunos muros vuelven a extenderse hacia el exterior, pero se retuercen sobre sí mismos o ven otros elementos añadidos que logran casi encerrar un espacio exterior directamente vinculado a los dormitorios. Es una terraza que parece disolverse a través de los pequeños espacios entre muros o por encima de la lámina de agua del estanque, pero que sigue conformando este patio al que la zona de noche puede volcarse de forma íntima y calmada.

Se trata de una vivienda de estancias descompuestas; en vez de percibirse como un espacio dividido en segmentos, parecen diferentes ámbitos maclados entre ellos y atados gracias a los muros y soportes bajo una misma cubierta. Todo ello en el marco de un preciso control de las visuales y nunca abandonando la fluidez y la ligereza espacial.

CONCLUSIONES

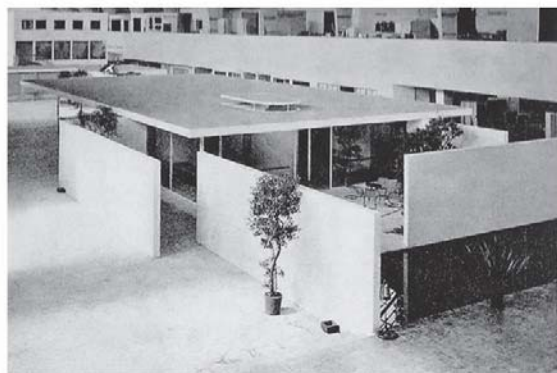
I. ANÁLISIS COMPARATIVO APLICADO A LA PERCEPCIÓN VISUAL

Será pertinente, tras estudiar de manera individualizada cada uno de los anteriores tres proyectos, establecer una serie de comparaciones con el fin de resaltar en su concepción visual y formal la existencia de mecanismos similares o idénticos. Se trata de demostrar que un mismo proceso mental resolvía una determinada acción proyectual en distintos edificios con sus diferentes condiciones y necesidades.

Esta labor comparativa no solo se realiza entre los anteriores objetos de estudio, sino que esta búsqueda de relaciones se extiende más allá y abarcando algunos otros proyectos del arquitecto.



Pabellón de Barcelona, imagen 01



Casa para una pareja sin hijos, imagen 01



Villa Tugendhat, imagen 01

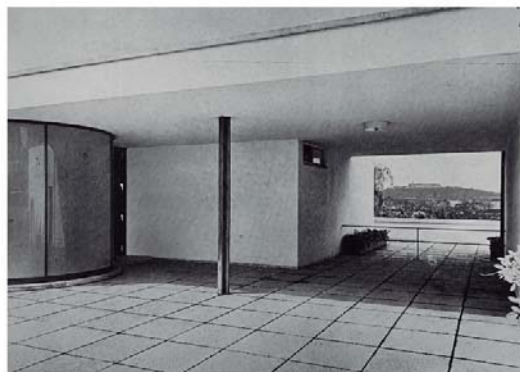
La imagen exterior de las tres obras refleja ese latente principio ya comentado de la arquitectura de Mies: el espacio proyectado tiene lugar entre dos planos horizontales paralelos entre sí. Lo que se aprecia es ese carácter en los alzados pues la proporción de estos se aleja completamente de la verticalidad. Al observar y concluir en la existencia de un mismo lenguaje volumétrico se realza la relevancia de, en lo referente a esta investigación, realizar los pertinentes análisis en planta, puesto que la sección carecería de interés.

Si bien es cierto que en la Villa Tugendhat el volumen del edificio es claro y limpio, en el caso del Pabellón y la Casa para una pareja sin hijos el interior y el exterior se disuelven y mezclan entre sí a través de los diferentes planos. El espacio se encuentra deconstruido en un sistema neoplasticista al verse delimitado por planos rectos y ortogonales independientes, pero en equilibrio.

Por otro lado, se aprecia el importante papel del pódium en el Pabellón de Barcelona y la Villa Tugendhat, que eleva el edificio del terreno y aporta mayor claridad a la horizontalidad del mismo. Sobre el edificio restante solo podemos hacer suposiciones; es cierto que en la materialización de la obra la cota se mantiene entre su interior y el perímetro, reforzando la impresión de que los espacios se disuelven, pero la Casa para una pareja sin hijos se trata también del único proyecto sin un entorno real que pudiera influir en su construcción. Una posibilidad sería asumir que esto solo fue así debido a la total horizontalidad de la nave donde tuvo lugar la Exposición alemana de la construcción. En un entorno auténtico con vegetación, desniveles y cambios materiales en el firme, parece lógico pensar que un mismo prototipo de vivienda contaría con un basamento al igual que los otros dos proyectos para remarcar en el edificio la horizontalidad que Mies buscaba. Esto se respalda también en la manera en que la planta de la vivienda se dibuja con terrazas en su perímetro.



Pabellón de Barcelona, imagen 02



Villa Tugendhat, imagen 03

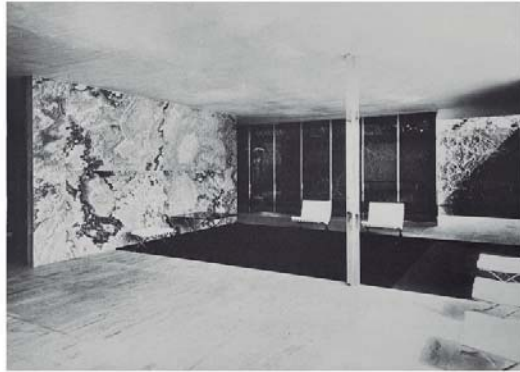


Casa para una perra sin hijos, imagen 02

Dirigimos la atención ahora a los accesos de los proyectos objeto de estudio. En los tres casos se nos anticipa un recorrido focalizado que podemos apreciar desde la distancia. La visión se desliza claramente bajo la cubierta en los tres casos, contemplando el lugar donde nos situamos antes de proceder al acceso como tal al interior del edificio.

Este plano horizontal que nos cubre, junto con el suelo, enmarca el espacio proyectado, y es la disposición de los planos verticales la que dirige el futuro recorrido y por tanto la atención visual del espectador, ya sea de forma tangencial y de forma perpendicular.

Conforme el visitante avanza, el edificio mismo dirige el lugar al que debe mirar, y son además las posibilidades de adivinar lo que el interior aguarda muy limitadas, manteniendo la privacidad propia de un hogar. No obstante, anticipamos que la arquitectura que se pretende descubrir parece fluida y ligera por la proporción, esbeltez y disposición de elementos, pero aún siendo así nos esconde completamente los siguientes espacios que se irán sucediendo de forma paulatina.



Pabellón de Barcelona, imagen 06



Pabellón de Barcelona, imagen 08



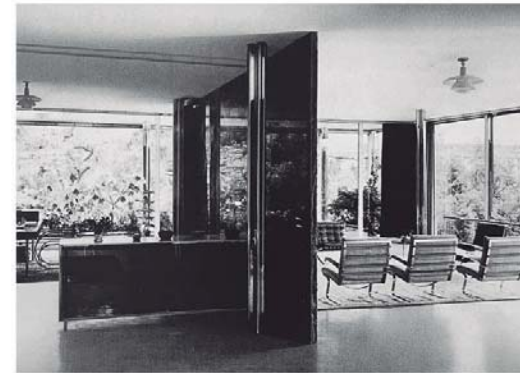
Pabellón de Barcelona, imagen 07



Villa Tugendhat, imagen 12



Villa Tugendhat, imagen 07



Villa Tugendhat, imagen 04



Casa para una pareja sin hijos, imagen 04



Casa para una pareja sin hijos, imagen 06



Casa para una pareja sin hijos, imagen, 05

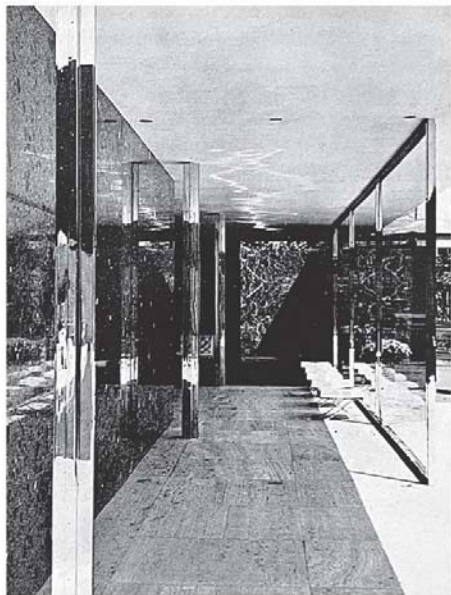
El espacio principal de los tres proyectos - el de carácter representativo en el Pabellón de Barcelona que se asemeja al salón de una vivienda, justo lo que ocurre en los otros dos casos - se conforma a partir de una idéntica elaboración de elementos en los tres casos.

Entre los dos planos horizontales, Mies sitúa otro vertical, exento en su perímetro que posibilita la circulación a su alrededor. Este plano tiene una cara principal, la cual mira en todos los casos a una gran cristalera que se vuelca al exterior, y sirve a su vez de respaldo para un amplio espacio amueblado.

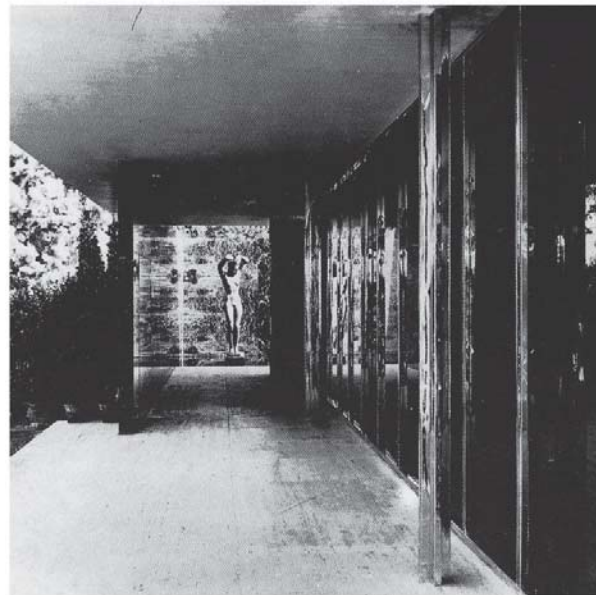
Este ámbito se diferencia además sutilmente del resto del espacio colocando una alfombra. Esto permite que, siendo inalterado en sección, el salón cobre una mayor distinción e identidad.

No obstante, en ningún caso la alfombra enmarca el límite del espacio. Tampoco lo hacen los vidrios que permiten el paso de luz al interior y aportan un mirar al salón. El elemento que dialoga con el plano vertical generador y logra delimitar el volumen que éste primero cubija es un soporte estructural (dos en el caso de la Villa Tugendhat).

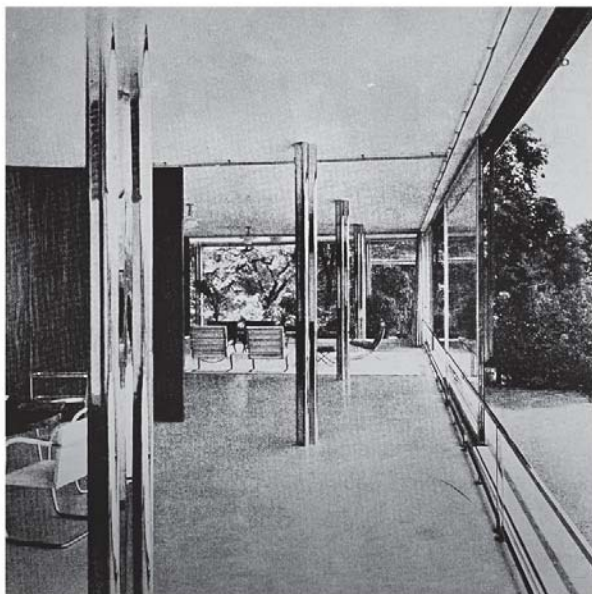
Así pues, se genera un entorno estático, pero con una gran tensión debido al campo visual abierto que nos permite observar la continuidad espacial del resto de los edificios.



Pabellón de Barcelona, imagen 05



Pabellón de Barcelona, imagen 03



Villa Tugendhat, imagen 09

Nos centramos ahora en la presencia de la retícula de soportes en dos de los edificios estudiados. En escorzo, una hilera de pilares marca un ritmo y dirige la atención en la misma dirección en que avanzan, filtrando el espacio como si de un plano transparente se tratara.

Tanto en el Pabellón de Barcelona como en la Villa Tugendhat se generan unos determinados espacios que, por la disposición de estos elementos puntuales y los planos verticales que ayudan a delimitar la perspectiva, enmarcan un campo visual cerrado, una fuga muy acelerada hacia el fondo de la imagen que aporta una sensación de movimiento y dinamismo muy marcados.

También en las tres imágenes podemos observar que ese espacio acelerado se dispone en paralelo al exterior del edificio, como si de un filtro o intercambio entre interior y exterior se tratase.

Por ello nunca hay que entender estas definiciones en la manera en que alguien habla de un pasillo cualquiera. Son espacios de intercambio entre campos visuales abiertos y cerrados, con una tensión y un mirar determinados muy importantes. No son espacios residuales, sino que son espacios que generan una transición entre el interior y el exterior.



Villa Tugendhat, imagen 02



Café de Terziopelo y Seda, 1927, imagen 01



Villa Tugendhat, imagen 08



Café de Terziopelo y Seda, 1927, imagen 02



Villa Tugendhat, imagen 13



Café de Terziopelo y Seda, 1927, imagen 03

A partir de esta secuencia de imágenes el estudio comparativo busca incidir en gestos propios que se han llevado a otras obras no mencionadas anteriormente.

El empleo de planos curvos en la Villa Tugendhat podría parecer algo anecdótico en la obra de Mies van der Rohe, pero lo cierto es que cuenta con un precedente gracias a la sensibilidad material de Lilly Reich ya vista en el Café de Terziopelo y Seda.

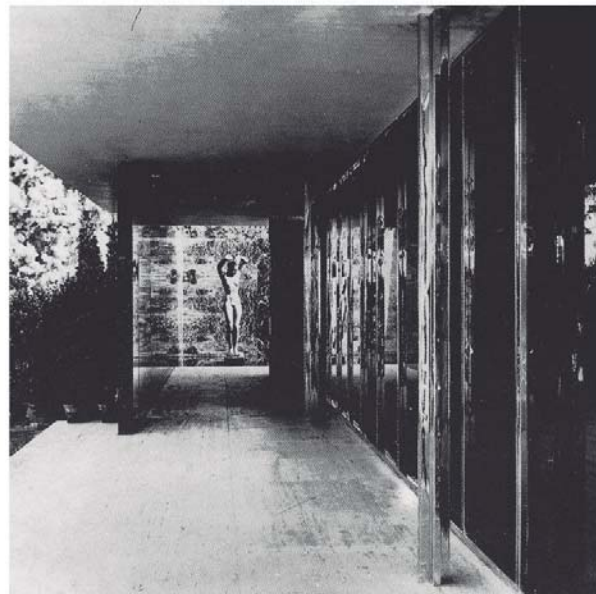
El adecuado uso de curvas puede generar un efecto aerodinámico en la percepción visual del recorrido de los espacios, tal y como ocurre con el paño translúcido del acceso a la Villa Tugendhat.

A su vez, y de forma directamente inversa puede traducirse en un espacio recogido y estático tal y como ocurre en el comedor de la anterior.

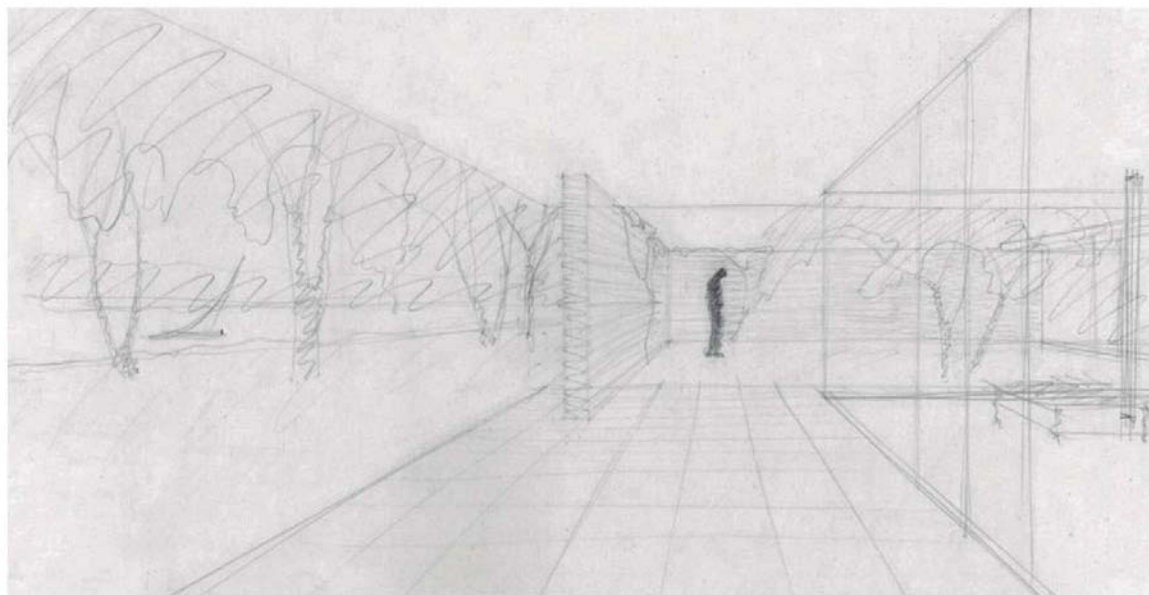
Cabe destacar el no mencionado uso de las cortinas en los tres edificios de estudio, cuyo referente se genera en esta misma actuación. Es una manera de tamizar y generar una privacidad total a nivel visual. Esto sucede en las cristalerías de los proyectos vistos, pero la Villa Tugendhat además lo incorpora a su interior, como una posibilidad para remarcar una nueva partición interior en la zona de día.



Glass Room, 1927, imagen 01



Pabellón de Barcelona, imagen 03



Casa Hubbe, 1934-35, imagen 01

La actual relación de imágenes incide en la manera en que Mies estudiaba el empleo de estatuas como elemento focalizador en una perspectiva. Una escultura adecuadamente colocada funciona como foco y adquiere el protagonismo desde una determinada posición.

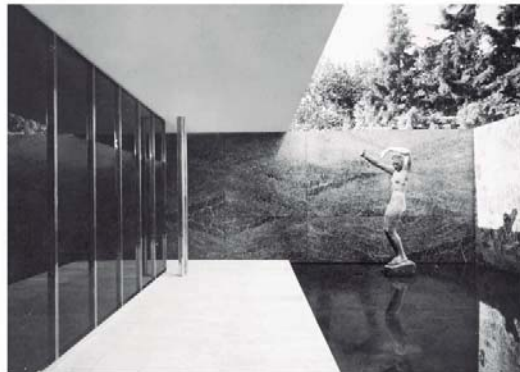
Es interesante apreciar la manera en que los elementos verticales se disponen en las tres imágenes avanzando hacia el punto de vista reclamando nuestra atención y reforzando la fuga, y en el fondo de la perspectiva abrazan en forma de 'C' la estatua que preside el centro de la misma.

Además, estas esculturas se sitúan claramente inaccesibles, aunque nos acerquemos a ellas, ya sea tras un cristal, sobre una lámina de agua o sobre el jardín más allá de la terraza, respectivamente. El efecto que esto provoca es una sensación de atracción por idoneidad ya que se trata de un elemento que claramente se ha colocado ahí para ser contemplado y no alcanzado físicamente.

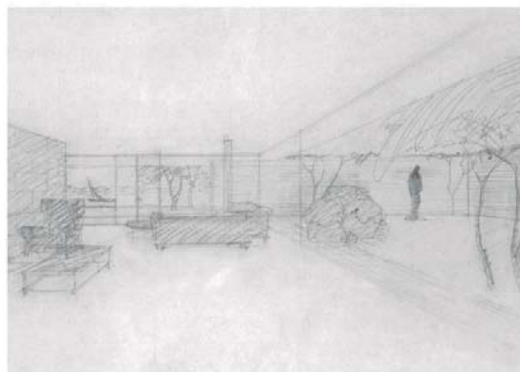
Resulta además curioso como en el estudio para la Casa Hubbe Mies emplea una disposición de elementos muy similar a la de dicha imagen del Pabellón de Barcelona: el recorte simétrico del pódium y la cubierta, el muro que envuelve el patio al fondo y se desliza bajo el plano que nos cubre, o el contraste entre el paño acristalado a la derecha y la vegetación más allá de la terraza en la izquierda.



Class Room, 1927, imagen 02



Pabellón de Barcelona, imagen 09



Casa Hubbe, 1934-35, imagen 02

Inciendo en los mismos proyectos que en la anterior secuencia, se observa la manera en que Mies emplea el muro para generar patios exteriores a la vivienda.

Se trata de una manera de abrazar el espacio exterior e incorporarlo al interior del proyecto, pues gracias al vidrio se suprimen las barreras visuales, pero no físicas, resguardándonos de la temperatura, la humedad o el viento.

Más allá de este límite transparente, tiene lugar un cambio de pavimento, el plano de cubierta se recorta contra el cielo de manera simétrica y el espacio expuesto al sol y la intemperie queda perfectamente acotado y definido.

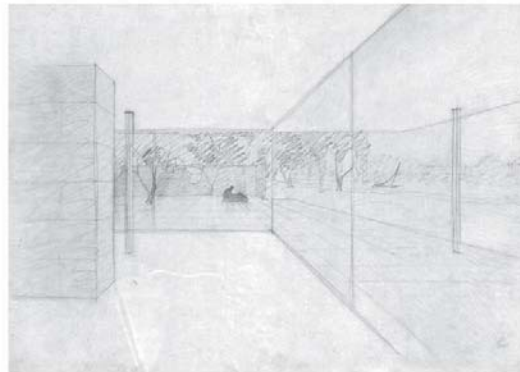
Es generado un patio contemplativo como extensión del interior, puramente privado al resguardarse de miradas ajenas y que nutre de luz y calma al interior del edificio.



Casa Farnsworth, 1945-51, Imagen 01



Casa para una pareja sin hijos, Imagen 08



Casa Hubbe, 1934-35, Imagen 03

Disolver la esquina en vidrio genera una sensación de libertad y ligereza y aporta una comunicación visual panorámica desde dentro hacia fuera.

Esta manera de resolver el límite físico del hogar que alcanza plenitud con el proyecto para la Casa Farnsworth, viene precedida por proyectos de la etapa europea.

En la estudiada Casa para una pareja sin hijos y en la ya mencionada Casa Hubbe, se plantea esta manera de resolver la esquina a modo de caja de vidrio en busca de una relación intensa con la terraza, pero nunca abriendo el horizonte hacia el crudo exterior; Mies permite a la cubierta volar reforzando la sensación de cobijo en el interior, e insiste en controlar el espacio exterior con muros que lo abrazan y delimitan. Además, respectivamente dos estatuas presiden sendos patios, y la presencia del agua forma parte importante en la solución del recorte de los muros perimetrales, ya sea de forma artificial con el estanque de la Casa para una pareja sin hijos, o de forma natural por la presencia del río Elba en el proyecto para la Casa Hubbe.

En la Casa Farnsworth, las cuatro esquinas de la vivienda pasarían por este mecanismo de disolución, aportando una visión 360° al entorno de esta, y en esta ocasión los elementos encargados de delimitar de manera visual el exterior del proyecto serán los árboles y arbustos existentes. No se proyectarían elementos que acotan la visión de la casa, sino que la casa se proyecta para el lugar donde la visión se encuentra predefinida.

II. CONCLUSIÓN FINAL

Tras un explícito y concreto análisis gráfico sobre las seleccionadas obras de Mies van der Rohe, se comprueba y justifica con una serie de aportaciones la relevancia y pertinencia del estudio realizado. Más allá de los casos aislados, se aplica una comparación que muestra la repetición de varias de estas características a lo largo del tiempo para lograr un mismo resultado concreto. Es esto lo que confirma que la toma de decisiones no es casual o anecdótica, sino que se trata de un proceso mental propio del arquitecto para solucionar determinadas necesidades o preocupaciones.

En este entorno de espacios ligeros y fluidos que fluctúan y se mezclan entre ellos, generados en una volumetría deconstruida por planos aislados entre un suelo y techo paralelos, queda demostrado que existe un total control de la percepción visual por parte del arquitecto desde un inicio.

Es necesario para entender estas arquitecturas asumir que Mies lleva a cabo una planificación en el recorrido desde la aproximación y acceso a los edificios, a partir de donde estudia todas y cada una de las perspectivas que se deben suceder paulatinamente. Genera los recorridos y estancias que necesita, confiriéndoles una controlada privacidad y relación con el exterior.

El diseño de la manera de captar el espacio se logra mediante la disposición de los planos opacos, translúcidos y transparentes que no nacen y terminan en puntos concretos por casualidad o fortuna; no es tampoco casual su colocación respecto de los elementos puntuales de la estructura, con los que dialoga y juega constantemente para generar ritmos o tensiones.

Además, el uso de láminas de agua para limitar y acotar la colocación del usuario en los pertinentes casos es controlado. Los elementos focales, las estatuas, cumplen también una función relevante y no caprichosa o meramente ornamental en la concepción y percepción del espacio, generando un mirar o protagonizando un llamamiento en una perspectiva.

Estos edificios transmiten una intención por cautivar al usuario mediante espacios tensos y cambiantes aplicando un constante contraste de visuales estrechas y visuales panorámicas; es en esta alternancia donde reside el dinamismo de la obra y nos hace sentir de un espacio la 'necesidad' de movernos o, por oposición, nos aporta la calma para mantenernos estáticos y reposar. El usuario es guiado por la propia arquitectura, invitado a avanzar, a moverse por el edificio mientras este se esconde constantemente sobre sí mismo. A su vez, es invitado a detenerse en las secciones que para ello están diseñadas.

La clave es que estas diferencias entre espacios comunicados se dan sin el uso de delimitadores físicos reales que puedan deteriorar la fluidez del espacio, sino que el generador de estas soluciones es el diálogo de elementos, las tensiones establecidas que logran que el usuario asuma una concreta percepción visual de la forma de la arquitectura.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Almonacid, R. (2014). *Mies Van Der Rohe Y El Rascacielos Seagram: La Inversión Del Mito En Manhattan*.
- Bergdoll, B., & Riley, T. (2001). *Mies in Berlin*. MoMA.
- Blaser, W. (1994). *Mies Van Der Rohe: The Art of Structure*.
- Drexler, A. (1986-1992). *The Mies van der Rohe Archive. The Museum of Modern Art: Part I: 1910-1937. Vol. 2*. Garland Publishing.
- Drexler, A. (1986-1992). *The Mies van der Rohe Archive. The Museum of Modern Art: Part I: 1910-1937. Vol. 4*. Garland Publishing.
- Evans, R. (1990). *Mies Van Der Rohe's Paradoxical Symmetries*. Architectural Association School of Architecture Nº 19.
- Gastón, C. (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Fundación Arquia.
- Lambert, P. (2001). *Mies in America*. Canadian Centre for Architecture.
- Neumeyer, F. (2009). *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio*. El Croquis.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Fabula Tusquets. (Obra original publicada en 1924)
- Schulze, F. (1986-1992). *The Mies van der Rohe Archive. The Museum of Modern Art: Part II: 1910-1937, Supplement. Vol. 5*. Garland Publishing.

Páginas web

- *Ludwig Mies van der Rohe | MoMA*. (s.f.). The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/artists/7166>