

VISITAR

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

DIE BERLINER JAHRE 1907-1938

EINE AUSSTELLUNG DES MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. GEZEIGT VON DER KUNSTBIBLIOTHEK, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN

15. DEZEMBER 2001 BIS 10. MÄRZ 2002 ALTES MUSEUM

MIES EN BERLÍN

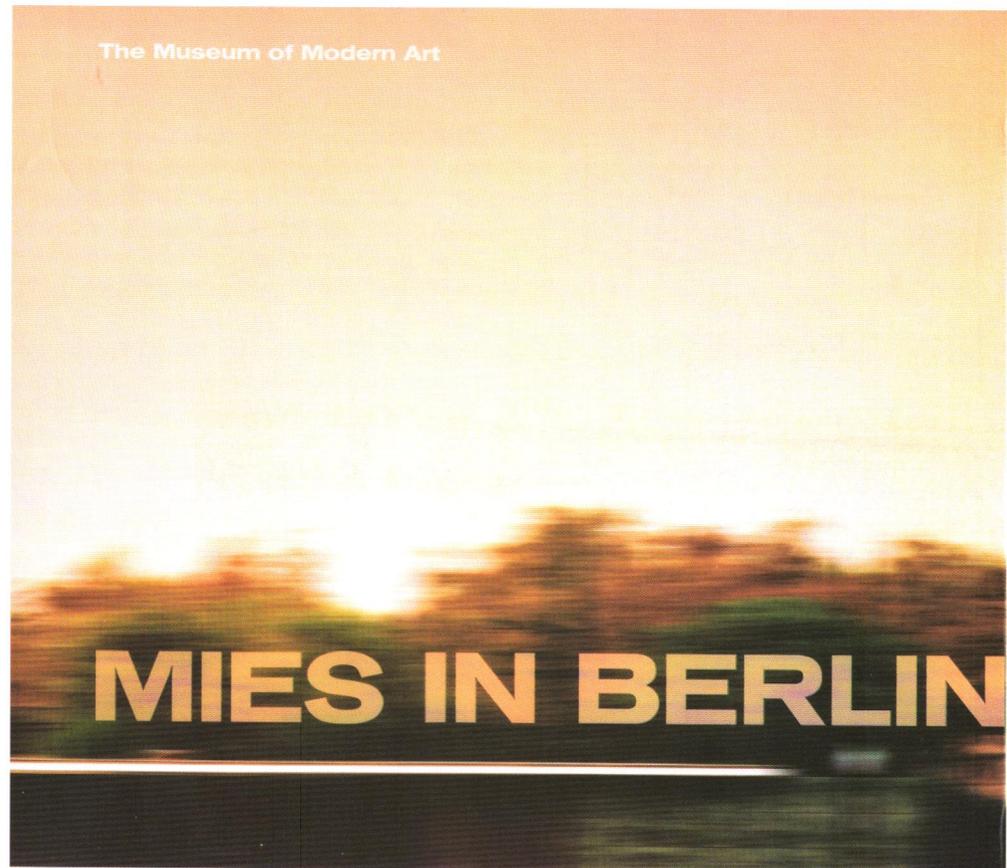
AL HILO DE UNA EXPOSICIÓN

Juan Luis Trillo

En el verano del 2001 el Museo de Arte Moderno -MOMA- de Nueva York organizó una exposición sobre la obra inicial europea del arquitecto Mies van der Rohe que comprendía el periodo de 1907 a 1938 y toda la actividad realizada hasta su traslado a América, cuando Mies contaba ya con cincuenta y dos años de edad. La exposición acumula objetos de muy diferente calidad e interés, desde dibujos originales de los proyectos más conocidos y copias de planos corregidas directamente por Mies, a maquetas, actuales y neorrealistas (tipo inmobiliaria) realizadas expresamente para esta ocasión y que nada o poco tienen que ver con la forma de operar del autor. Berlín ha sido, naturalmente, el lugar elegido para su presentación en Europa. Hasta el 29 de septiembre de este año pudo contemplar en España, en la Caixa Forum de Barcelona.

2_ Portada del Libro Catálogo de la Exposición. Ed. Museum of Modern Art, Nueva York, 2002.

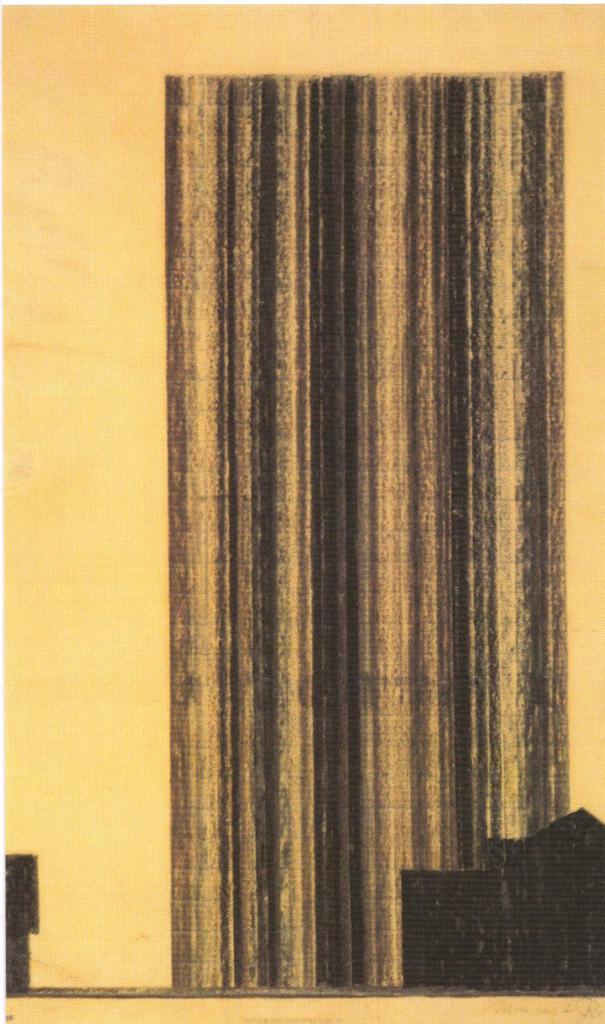
Una serie de casualidades y acontecimientos^[1] dignos de la narrativa de Paul Auster me han conducido al duro enfrentamiento que se establece entre la obra construida de Mies van der Rohe y la palabra escrita. No es fácil, a estas alturas, hacer una reseña de una exposición sobre Mies aunque la exposición se celebre en el *miesiano* museo Altés^[2]. Suelen ser los críticos que no practican la arquitectura, me refiero a aquellos que basan gran parte de su prestigio en no estar implicados en la incierta actividad del proyecto, los que se atreven a polemizar sobre Mies y su obra. Los arquitectos practicantes se limitan a admirar en silencio, como si vacío y silencio fueran términos afines. Materia prohibida ésta de Mies, llena de adjetivos hueros tales como flexibilidad, universalidad, fluidez, tecnología, articulación, continuidad... Hoy reeditada en la recuperación por parte de la crítica del término "minimalista", de tanto éxito que ha llegado a perder sus relaciones originales con los años sesenta, con América y con algunos artistas plásticos de reconocido prestigio. Alejado, casi visceralmente, del tráfico comercial de la crítica y encerrado en pequeñas burbujas locales y académicas no pretendo abrir nuevas polémicas, ni intentar argumentaciones no desarrolladas aún o descubrir ingeniosas relaciones teológicas entre el autor y su obra, sólo quiero anotar algunos comentarios o comparaciones que reiteradamente me han ayudado a hacerme entender en las correcciones académicas de proyectos concretos (la única crítica



arquitectónica que estimo), a describir una forma de actuar que, en mi opinión, mucho tiene que ver con los primeros proyectos de Mies y con la exposición de la que toma título este artículo.

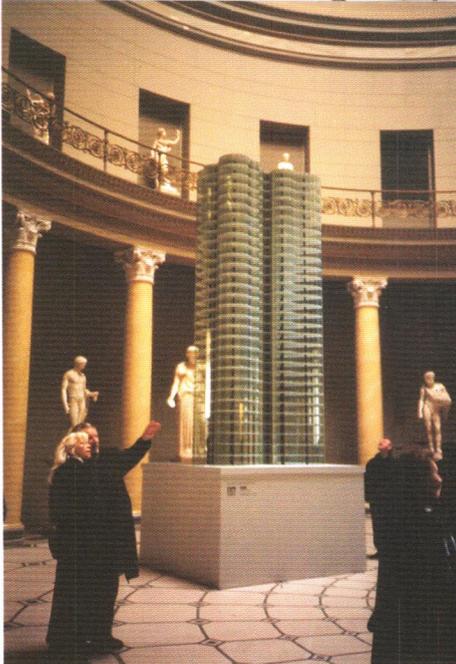
Si contemplamos una *caja de cerillas*, mejor si es antigua y pequeña, comprenderemos gran parte de la esencia del proyecto arquitectónico. La caja cuando está cerrada es homogénea y se limita a guardar un espacio y las cerillas encerradas en el mismo, cuando la abrimos es

un complejo sistema espacial. Forma parte, como un objeto más, de las diversas materias que nos rodean y que constituyen los cuerpos opacos de nuestro entorno, nuestras pertenencias, incluso su espacio interior es una mínima sustracción de nuestro espacio vital. Una construcción casi perfecta en su misión de garantizar su cierre con una gran economía de medios. Si nos abstraemos de su tamaño tendremos una habitación mínima capaz de alterar sus cualidades formales (de esto saben mucho los >>>



3_ Estudio de fachada, 1922, Mies van der Rohe, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

niños que siempre la han utilizado como "prisión" de pequeños insectos). Existen otros tipos de cajas a las que estamos habituados y que diferenciamos por sus contenidos, la más común y reciclada podría ser la humilde *caja de zapatos*. La pretenciosa *caja de regalo* es un cubo formado por dos prismas ligeramente distintos de tamaño, en este caso la forma cúbica externa es importante. La *caja de pastillas* nos ofrece un nuevo modelo constructivo en el que la caja no pierde su unidad y se conforma como una pajarita de papel: una cartulina recortada y plegada que limita su mecanismo de apertura a una de sus caras que mediante una solapa se ajusta con el resto.



4_ Maqueta del Rascacielos de Vidrio, rotonda del Altés Museum. Fotografía J.L. Trillo, 2002.

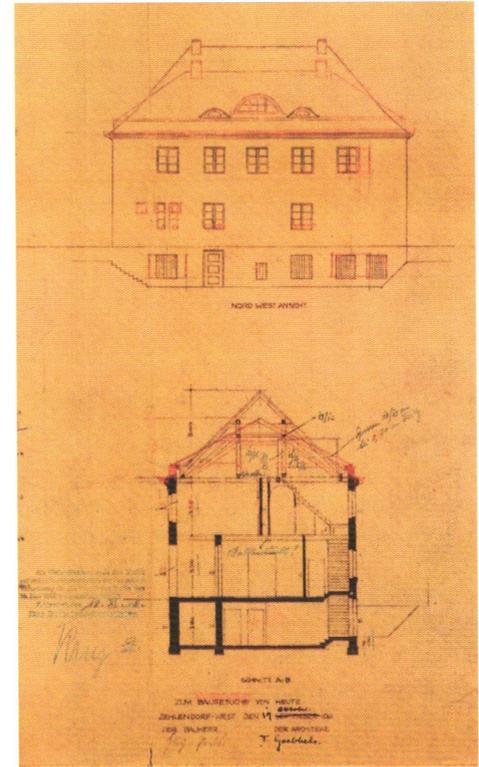
Más complejas son las *cajas de vino*, que garantizan su cierre mediante el ingenioso solape en su cara superior de cuatro planos plegados que prolongan las caras laterales y que se superponen en esvástica. No es mi intención el realizar una exhaustiva descripción de paquetería pero sí el fijar la atención en estos humildes objetos que encierran espacios con una economía de medios muy evidente y que utilizando un único material se sirven de dos acciones elementales para hacerse practicables: el giro y la traslación, operaciones básicas de la geometría descriptiva. Pequeñas arquitecturas autónomas que han ido perfeccionándose al mismo tiempo que se especializaban en su contenido. No es difícil pensar en la *caja de cerillas* como en un edificio, diría que como en un buen edificio ¿En qué consiste la magia de este objeto útil? Como cualquier otra caja se apoya en la sencillez y coherencia de su sistema constructivo, en la existencia de dos piezas que acotan un mismo espacio con una construcción muy diferente, el tubo de sección rectangular externo y el prisma interior al que falta una de las caras mayores, pero, sobre todo, en el desplazamiento de las dos piezas partiendo de un prisma base ¿Sería posible ver la arquitectura de Mies como una arquitectura clásica en la que se han producido algunos desplazamientos?

La arquitectura de Mies van der Rohe se autolimita a espacios horizontales y comprimidos, pequeñas franjas acotadas por un plano inferior que se superpone al territorio base y un plano superior que hace las veces de cubierta y que es siempre una versión reducida del plano

inferior, obteniéndose con ello una gran variedad de espacios de transición tales como patios, terrazas y umbráculos que encuentran su horizonte en la libertad de movimiento de los planos verticales. Una vez identificados los elementos constituyentes de esta arquitectura bidimensional: plataforma, cerramientos y cubierta, en oposición a la continuidad de los elementos de los sistemas abovedados u orgánicos, la actividad proyectual consiste en producir desplazamientos entre ellos. Podríamos pensar, como en el caso de la *caja de cerillas*, en un paralelepípedo base formado por un suelo, un techo y unas paredes que podemos desplazar conforme a un eje de coordenadas, de forma que el movimiento de cualquiera de estos elementos produce un fuerte enriquecimiento espacial del prisma original. El movimiento de los planos verticales coloniza nuevos territorios, al destruir la compacidad del rectángulo de partida se produce una especie de esponjamiento espacial en el que la noción de recinto es sustituida por la autonomía figurativa de cada uno de los planos desplazados y por una compleja red de espacios. Muchas veces estos desplazamientos afectan a diedros completos que conservan parte de su definición inicial. Al quedar en libertad los planos verticales tienden a multiplicarse sometiendo el espacio encerrado entre ellos a estiramientos y compresiones. El plano horizontal superior halla una posición más estable apoyado directamente en los muros verticales, que ya no guardan una posición periférica, liberado de su misión geométrica como cara de un prisma, alcanza su condición más arquitectónica de cubierta, cobijando espacios internos, acotando espacios abiertos (patios), configurando grandes aleros o estableciendo terrazas exteriores. Toda esta manipulación mediante desplazamientos queda sellada, subrayada y asegurada mediante el empleo del vidrio, que termina por solidificar cada modelo. Diríamos que asistimos a una especulación creativa basada en movimientos (siempre desplazamientos) que concluye con la colocación de las ventanas - escaparates, algo parecido a la utilización que hacen los pintores con la última capa de barniz, tras la cual la pintura queda terminada y sellada. De entre las opiniones más sugerentes que conozco sobre el origen del proyecto miesiano

está la del arquitecto Juan Navarro Baldeweg, que atribuye su causa a la deformación profesional adquirida por Mies en el diseño y montaje de exposiciones^[3]. Al referirse a las condiciones físicas del proyecto y a su aprendizaje son estas argumentaciones, que proceden con frecuencia de arquitectos en ejercicio, las que nos permiten una mayor comprensión de estas obras, aunque se traten de meras hipótesis personales, sobre todo si las comparamos con las teorías simbolistas, semánticas, historicistas o teológicas, que nada o poco tienen que ver con el proyecto de arquitectura y su práctica. Es cierto que al liberar las paredes de su misión primigenia de confinamiento de un espacio, mediante desplazamientos que parten de un eje inicial de coordenadas, éstas adquieren un valor figurativo y autónomo y se convierten en muebles inmuebles que encauzan el recorrido de nuestra visión y comienzan a poder ser objeto de tratamientos específicos. Como si disgregáramos los muros engastados en piedra preciosa del Taj Mahal las paredes se convierten en ónice, mármol vetado, travertino, verde antico y pórfido púrpura, algo absolutamente fascinante para un experto en piedras^[4]. Sobre los *desplazamientos* sólo queda añadir que los elementos desplazados, como los paneles de una exposición, guardan entre sí una sutil relación de encadenamiento. Son solapes similares a los producidos entre las barras de acero en el interior de una viga de hormigón, se pueden encontrar elementos exentos o encadenados mediante espacios de solape, pero nunca hallaremos encuentros puntuales. Como no se trata de un simple sistema compositivo, las vinculaciones con el neoplasticismo son meras coincidencias gráficas, similares a las ya mencionadas de Paul Auster. ¿Qué ocurre cuando el proyecto a construir es un rascacielos o cualquier edificio en altura? En ese caso se procede coherentemente a apilar los comprimidos espacios horizontales reiterándolos tantas veces como sea necesario y produciendo un cuerpo con una única sección. Si observamos los dibujos originales de Mies sobre los primeros rascacielos, que podemos ver en la exposición^[5], diríamos que nos encontramos ante una *extrusión*, término que unido al de desplazamiento nos podría dar las claves de esta etapa europea del arquitecto.

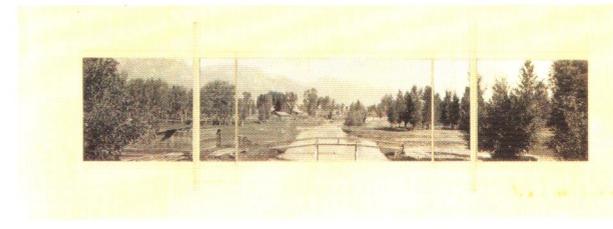
Los dibujos de los rascacielos, sobre todo el fechado en 1922, tienen algo de irrealidad, parecen ser trozos de piezas menores aumentadas cien o mil veces, yo me atrevería a apuntar que son las pequeñas piezas sobrantes del montaje de una ventana de aluminio. Los perfiles de extrusiones del aluminio no estaban realizados para ser tomados como forma constructiva y visible, las ventanas y su carpintería al cerrarse como un marco nos ocultan su esencia constructiva. Como en el "Vizconde demediado" de Italo Calvino la sección de los cuerpos nos muestran más y mejor su esencia que su apariencia externa, ¿quién no ha conservado en el estudio un trozo de perfil de aluminio impresionado por su precisión técnica y funcional? Mies descubrió esta cualidad de la extrusión y la utilizó desde la forma de un rascacielos hasta los detalles constructivos de sus edificios^[6]. En la etapa americana mostrar la sección de los perfiles de aluminio se convirtió en una obsesión, las ventanas dejaron de ser marcos y aparecieron los raíles metálicos aplicados a la piel de los nuevos edificios, nada era doblado en uniones "a escuadra" que ocultaran la forma original de la extrusión. Mies hizo una exhibición en su obra de este nuevo "movimiento" de geometría descriptiva que parte de una forma bidimensional base, plegada y cerrada, que se reproduce por extrusión sin detenerse en la escala. La tosca^[7] maqueta que precede a la exposición como representación del Rascacielos de Vidrio de 1922 es un claro ejemplo de lo ya apuntado. Anteriormente nos hemos referido al vidrio como el elemento que sella y concluye las acciones de proyecto, quizás convendría referirse a algunas de las cualidades de su uso. El reflejo en las ventanas de Mies es un error. El vidrio en estas obras es el material que cierra el espacio, más que otros materiales opacos que no tienen la ambivalencia del vidrio para conectarse con el exterior y que, por tanto, no ofrecen al arquitecto la posibilidad de elección. En la exposición podemos contemplar la conocida y copiada perspectiva interior de la casa Resor (1937-38), es difícil ante la presencia de este primer dibujo (hubo una revisión del mismo en 1947 con un cambio total del exterior) hablar de articulación entre exterior e interior. Las imágenes naturalistas de la ventana se des- >>



5_ Detalle de la sección modificada de la casa Perls, Mies van der Rohe, 1911.



6_ Fachada de la casa Perls, Mies van der Rohe, 1911



7_ Perspectiva desde el interior de la casa Resor, Mies van der Rohe, 1937.



8_ Plaza del Chicago Federal Center en Dearborn St. Fotografía J.L.T., 1999.

prenden absolutamente del espacio interior, apenas intuido por la posición de los pilares de extrusión. Se trata de un decorado teatral o, mejor, de la pantalla de un cine, la casa Resor puede ser entendida como el objetivo de una cámara fotográfica que debemos mantener limpio y libre de reflejos. Entre la transparencia de la ventana y la opacidad del espejo, empeñado en mostrar un mundo clásico, simétrico y onanista, se encuentra la superposición de los reflejos en una ventana. Recientemente he tenido la oportunidad de conocer la referencia a un trabajo teórico de Dan Graham^[9] de 1979, referente a los escaparates comerciales, en el que se pone en evidencia este juego del vidrio que elimina al espectador a través de la obtención de una transparencia total o lo incluye, lo superpone, mediante el reflejo. En el dibujo que comentamos no existen referencias comunes entre el mundo exterior orgánico y el interior; suelo, paredes y techo concluyen en la ventana, ni siquiera tenemos referencia cierta de la altura desde la que divisamos el paisaje. A diferencia del pensamiento de Utzon, Mies no siempre utiliza la plataforma elevada como lugar sobre el que situar su arquitectura. El plano sobre el suelo es una pieza más de la caja inicial y se puede construir como un simple pavimento, como un plano flotante o como una verdadera plataforma de la arquitectura clásica. En Mies la ocupación del territorio sigue estableciendo la misma indiferencia y discontinuidad que se puede apreciar en el resto de sus elementos, como quien extiende un mantel en una montaña acotando un lugar al tiempo que se sitúa en una posición determinada, hecho que será de vital importancia para comprender

sus proyectos sobre el espacio público urbano. El mantel o la sábana sobre el campo es un buen ejemplo de la relación con el territorio, se trata de establecer un origen de coordenadas sobre el que podamos producir los movimientos posteriores. En cualquier caso, cuando Mies configura una plataforma nunca muestra la escalera de llegada a la misma, el acceso se oculta a diferencia de las plataformas arquitectónicas mayas estudiadas por Jörn Utzon en su conocido artículo^[9]. Los trabajos de preparación del terreno mediante el uso de un plano, corpóreo o no, es una cualidad que enlaza estos proyectos con la arquitectura más contemporánea. Aunque no sea evidente, la situación de un plano sobre el territorio y la acotación previa de la parcela como en el caso de las casas - patio, nos remite a la misma actitud de proyecto, en ambos existe un lugar discreto e imprescindible para iniciar las operaciones posteriores. El proyecto de Mies requiere de un escenario previo, de un paisaje próximo donde desarrollar su abstracción formal.

En relación con la exposición de Berlín quiero destacar uno de los documentos de menor valor material pero, en mi opinión, de mayor significación. Entre los planos correspondientes a las primeras obras (la exposición tenía un orden secuencial) se podía contemplar una copia de plantas y alzados, en papel heliográfico ya amarillo, que tenía unas anotaciones con tinta roja. Se trataba de la casa Perl (1911-12) en Zehlendorf - Berlín, si nos atenemos a la única sección que aparecía en ese plano, los cambios consistían en la reducción de la pendiente de la cubierta, una ampliación considerable del vuelo de cornisa y la construcción de un alto pretil que ocultaba la cubierta. Los

cambios no parecían significativos pero al recordar el edificio construido y su ampliación del año 1928 era fácil deducir que la casa heliografiada era un típico caserón comercial e historicista de principios de siglo, mientras el proyecto ejecutado, según las anotaciones en rojo, pertenecía ya a una clásica visión *schinkeliana*^[10] de la casa, colocada tan próxima a la abstracción posterior que permitió su ampliación diecisiete años más tarde sin ningún tipo de compromiso estilístico. Fue emocionante pensar en el momento en el que se corrigió ese plano, en un tiempo necesariamente corto un joven arquitecto de veinticinco años alteraba su propio proyecto, ya terminado, adelantando muchas de las cualidades que se desarrollarían posteriormente por la arquitectura moderna. Como conclusión de esta reseña y comentario a la exposición, cabría decir que Mies aseguró en su etapa europea la forma en la que iba a desarrollar su arquitectura posterior, sobre todo en los espacios más domésticos, pero que en América, más exactamente en Chicago, halló la manera de integrarse con la ciudad. A la reiteración repetitiva de Hilberseimer, Mies añadió la sutilidad de la situación de las piezas y el control de los espacios públicos, incluidos los vestíbulos de sus edificios. Entre 1959 y 1974 Mies construye en Chicago la plaza pública más importante de todo el siglo XX, desmintiendo la extendida opinión crítica sobre la incapacidad de la arquitectura moderna para proyectar espacios públicos. Nos referimos a la plaza situada entre el *Chicago Federal Center* y *U.S. Post Office*, presidida por una gran escultura de Calder y convertida en mercadillo los fines de semana. La plaza se encuentra en la calle Dearborn, entre Adams St. y Jackson Boulevard ■

9_ Mercadillo de flores en Plaza del Chicago Federal Center. Fotografía J.L.T., 1999.



P.S.: Para no confundir al lector hemos procurado despojar al artículo de citas, anécdotas o datos biográficos que, por otro lado, nos parecían importantes, razón por la cual hemos decidido llevarlos a las notas de manera que estas puedan leerse como un texto independiente, cuyo tono y forma son también diferentes. Así nos encontramos con dos textos que pueden leerse entrecruzados, en la forma clásica, o separadamente, dependiendo del humor del lector.

- 1 Una conferencia en la escuela de arquitectura de Cottbus y la intervención en un amplio tribunal internacional de Proyectos Fin de Carrera fueron la causa inicial de nuestra estancia en Berlín. Juan Domingo Santos y dos jóvenes arquitectos de la escuela granadina (Carmen Moreno Álvarez y Francisco Puga Ortiz) constituían, junto conmigo, nuestro pequeño grupo, que contó con el asesoramiento del profesor Raimund Fein y el arquitecto Martin Hochrein. Era Domingo de Ramos (24 de marzo de 2002) y disfrutábamos de la lejanía de los tambores y cornetas, tan nuestros, y no tanto del frío intenso que de forma inusual había vuelto a Berlín. Nuestro programa fue muy completo y se realizó según lo previsto a pesar de la capacidad de improvisación que había demostrado durante todo el viaje el grupo granadino, visita por la mañana a la exposición de Mies en el Altes, comida en la cafetería de las Galerías de Arte, también de Mies, concierto en la Filarmónica de Scharoun: La Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach y cena en uno de los restaurantes de la contemporánea Potsdamer Platz. En un reducido espacio urbano asistimos a una enorme ensalada artística que resistimos mejor que el frío. También la casualidad hizo que los responsables de la revista Neutra (Ignacio Fernández Torres, Francisco González de Canales Ruiz y Ángel Martínez García-Posada) me “encargaran” este artículo.
- 2 El museo Altes de Schinkel con su nuevo e incomprensible cerramiento de vidrio fue la sede de este acontecimiento arquitectónico, de cuyo éxito da fe la duración de la exposición prevista inicialmente entre el 15 de diciembre de 2001 y el 10 de marzo de 2002, y prolongada en varios meses más. El adjetivo “miesiano” se ha tomado prestado de un escrito de Peter Smithson: ... “El Altes museum es una caja sutilmente modulada cuyas elegantes esquinas, así como el esquema general, son muy miesianos...” Con su demostrada capacidad creativa Peter Smithson invierte la socorrida referencia de la crítica arquitectónica a Schinkel como predecesor de Mies, haciendo justicia en la importancia histórica de cada uno de ellos.
- 3 Hace bastantes años que Juan Navarro Baldeweg tenía la intuición de poder explicar, en parte, el comportamiento arquitectónico de Mies mediante su experiencia profesional, cabría decir deformación profesional, de preparación y realización de exposiciones de los objetos y materiales más variados, desde el vidrio a la seda. La intuición se convirtió en un discurso, en una conferencia impartida en Barcelona en el año 1983 y posteriormente en un texto publicado en “Revista Técnica” en Barcelona 1989, incluso existió la posibilidad anterior de publicarlo en la revista “Periferia”; finalmente ha quedado asentada en el libro *La Habitación Vacante de Pretextos de Arquitectura*, Valencia 1999. Como recuerdo de este argumento es preferible utilizar las palabras del autor, dice así Juan Navarro: “El hilo conductor de mi exploración va a ser la fuerte identificación de Mies con la actividad profesional de montar e instalar “stand” y organizar exposiciones. Actividad que, al tomar como contenido lo destinado a continente, se convierte en una especie de figura mítica del problema arquitectónico en general (...) Que el “stand” adopte forma de laberinto es, por otra parte, lógico si se tiene en cuenta que el laberinto constituye un agente muy seguro de homogeneización espacial. La exposición debe alcanzar, en todas sus partes y en un nivel de equivalencia, cierta simetría: simetría en el sentido de que los pesos o los equilibrios de las cosas sean ponderados”.
- 4 “En el taller de cantería de Mies/Maillard hay una máquina, en un principio manual y que ahora está rectificadora y electrificada; el dueño actual afirmó que Mies había manejado su volante siendo un niño. Por lo que se puede dar por sentado que Mies sabía todo sobre los tamaños en que se podía conseguir el mármol; la calidad de los tipos de mármol/granito; el trabajo de la piedra, sus propiedades, nombres, orígenes; todo lo relacionado con el lujoso mármol vetado utilizado en la catedral: verde antico y púrpura púrpura”. Peter Smithson “Lecciones de la exposición de Mies + Aquisgrán mismo” publicado en *Cambiando el Arte de Habitar* de Alison y Peter Smithson, Barcelona 2001.
- 5 Entre los años 1921 y 1922 Mies especuló con los edificios de oficina en altura, de estos rascacielos no ha quedado demasiada información pero sí algunos documentos gráficos que, por su intención de presentar una imagen virtual del edificio integrado en la ciudad, podrían asimilarse a las corrientes más actuales de la informática aplicada. Obviamente, los medios empleados eran muy distintos, dibujos a carboncillo y lápiz sobre papel amarillo o fotografías de maquetas insertadas en un entorno urbano servían de base para algunas fotocomposiciones que se han perdido. En la exposición “Mies van der Rohe. 1907-1938” pueden verse algunos de estos documentos de colecciones privadas y del MOMA. Especial interés ofrece la fachada dibujada en 1922 sobre un formato de 138 x 83 cm, realizada con carboncillo y lápiz, que pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).
- 6 “Es verdad que no se conseguiría la piel de los apartamentos Colonnade de Mies (1958-1960) al margen del mundo tecnológico de Estados Unidos. Mies ha pasado de la poesía de los componentes ensamblados -los perfiles chapados y los ladrillos de uno de los primeros edificios del IIT, el Edificio de Investigación de Metales y Minerales (1942-1943)- a las excepcionales extrusiones de aluminio...” Alison y Peter Smithson, opus cit.; si bien es cierto que la tecnología americana debió influir en la obra de Mies, no creemos que supusiera ningún cambio en la manera en la que Mies concebía sus proyectos. La extrusión es, además de una técnica de fabricación, una técnica de formalización.
- 7 La maqueta del Rascacielos de Vidrio es una de las aportaciones nuevas, construida expresamente para esta exposición. Sorprende la mitificación americana de la figura de Mies van der Rohe y la falta de sensibilidad mostrada en la interpretación de su obra, desde luego muy diferente a las versiones europeas.
- 8 “... La ventana transparente separa objeto y sujeto. Desde detrás del cristal la vista del espectador es objetiva (...) El observador en el exterior del cristal no puede ser parte del marco intersubjetivo de un grupo interior. Siendo reflectante, el cristal refleja la imagen especular interior o exterior tras él, en la imagen del espacio dentro del cual se está mirando...” Dan Graham. En su tesis *La Caja Mágica – Cuerpo y Escena* (sin publicar), Fernando Quesada se apoya, entre otros, en la investigación realizada en 1979 por Graham, dentro de su actividad artística, acerca de los “escaparates” de las tiendas. Al referirse a las distintas visiones de una escena teatral, Quesada concluye la argumentación afirmando que: ...por lo tanto, la ventana transparente, la escena tradicional, anula al espectador que “no puede ser parte del marco” excepto si se producen reflejos... Es evidente que esta digresión visual utilizada para la escena teatral es, también, pertinente para la comprensión de los escenarios de la arquitectura moderna.
- 9 En un breve artículo de apenas tres páginas (1257 palabras) Jörn Utzon hace una declaración expresa de su admiración por la plataforma que utilizada como elemento arquitectónico, resulta algo fascinante. Impresionado por un viaje de estudios realizado en 1949 a México, describe las plataformas de Uxmal y Chichen Itza, junto a monumentos de la India y Japón, para concluir con una confesión: “Algunos de mis proyectos de los años más recientes están basados sobre el empleo de este elemento: la plataforma (...) En el proyecto para la Opera de Sydney, la idea rectora fue hacer que la plataforma cortara el edificio como un cuchillo separando completamente las funciones primarias de las secundarias. En la parte superior de la plataforma el espectador recibe la obra de arte terminada; en la parte inferior se la prepara”. Utzon, Jörn, “Platforms and Plateaus: The Ideas of a Danish Architect”, revista *Zodiac* nº10, Milán, 1962. En español en *Cuadernos Summa/Nueva Visión* nº18, Buenos Aires, 1969. En la actualidad puede leerse su transcripción en español, vía internet, en la revista *WAM 02 Reciclajes*.
- 10 En la nota número tres apuntábamos uno de los juegos continuos de Peter Smithson en relación a su admirado Mies, en ese caso era la utilización de su nombre para adjetivar el Altes Museum de Schinkel, es por lo que nos hemos tomado la libertad de describir la casa Perl como *schinkeliana*. Cabe destacar de entre estos divertimentos el juego de palabras que usó al final de la carta que envió a Alison, desde Chicago, el 12 de septiembre de 1958, refiriéndose al descascarillado de la pintura de algunas ventanas de los bloques de Lake Shore Drive, Mies dice: “...So it looks as if even Mies can make Miestakes”. Publicado en *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, London, 1994. El juego fue completado por el habilidoso traductor español de este libro, que lo hizo de la siguiente forma: ...“Parece ser que incluso Mies puede cometer erRORrHES”. Publicado en Opus cit., nota nº5. No hay nada más que añadir.