

# La ciudad ideal de Mondrian y el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Estudio comparado\*

*MONDRIAN'S UTOPIAN CITY AND MIES VAN DER ROHE PAVILION IN  
BARCELONA. A COMPARATIVE STUDY*

*A CIDADE IDEAL DE MONDRIAN E O PAVILHÃO DE BARCELONA DE MIES VAN  
DER ROHE. ESTUDO COMPARATIVO*

## **Pablo Bris Marino\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 163-186

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2016  
Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2016  
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016  
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.cimp

\*Artículo de Investigación. Se desprende de la tesis doctoral del autor, titulada "La arquitectura de Mondrian. Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian". Correo de contacto: pablo.bmarino@upm.es

\*\* Doctor en arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM). Es el responsable de la Línea de investigación "Arquitectura Modulada", perteneciente al Grupo de investigación de la UPM "Diseño y Fabricación Industrial". Es el coordinador de la unidad docente "Talleres de Diseño".



## Resumen

Este artículo se propone determinar si la ciudad ideal descrita por Piet Mondrian en sus escritos, se ha materializado en alguna ocasión. La metodología de investigación consiste, en primer lugar, en deducir las características de la ciudad ideal de Mondrian a partir de sus escritos teóricos, en segundo lugar, en verificar si los paralelismos que se han señalado hasta la fecha en la literatura existente cumplen las citadas características y, en tercer lugar, en verificar si el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe las cumple. Los resultados sugieren que el Pabellón de Barcelona es una representación —pequeño modelo o maqueta— de la ciudad ideal neoplástica descrita por Mondrian en sus escritos. En muchas ocasiones se ha sugerido el paralelismo entre la arquitectura de Mies y el neoplasticismo, pero nunca, hasta ahora, entre la ciudad ideal de Mondrian y el Pabellón de Barcelona.

**Palabras claves:** Piet Mondrian; Mies van der Rohe; Ciudad ideal; neoplasticismo; Pabellón de Barcelona

## Abstract

The aim of this article is to determine if the utopian city described by Piet Mondrian in his writing has ever materialized. The research methodology consists, firstly, in deducing the characteristics of Mondrian's utopian city as found in his writings; secondly, verifying if the parallelisms that have been underlined until now by the specialized literature fulfill the afore-mentioned characteristics; and finally, verifying if Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona does. Results suggest that Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona is a representation —small sample or model— of the neoplastic utopian city described by Mondrian in his writings. On many occasions it has been suggested that there is a parallelism between Mies van der Rohe's architecture and Neoplasticism, but never until now between Mondrian's utopian city and Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona.

**Keywords:** Piet Mondrian; Mies van der Rohe; Utopian city; Neoplasticism; Pavilion in Barcelona

## Resumo

Este artigo tem como objetivo determinar se a cidade ideal descrita por Piet Mondrian nos seus escritos se materializou alguma vez. A pesquisa baseia-se em deduzir as características da cidade ideal de Mondrian a partir dos seus escritos teóricos. Em seguida, vamos verificar se os paralelismos que foram identificados até ao momento na literatura cumprem as características mencionadas e, finalmente, se o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe as cumpre. Vamos ver que se pode chegar a entender que o Pavilhão de Barcelona é uma representação —pequeno modelo ou maquete— da cidade ideal neoplástica descrita por Mondrian nos seus escritos. Em muitos casos, tem sido sugerido o paralelo entre a arquitectura de Mies e o neoplasticismo, mas nunca entre a cidade ideal de Mondrian e o Pavilhão de Barcelona.

**Palavras chave:** Piet Mondrian; Mies van der Rohe; Cidade ideal; Neoplasticismo; Pavilhão de Barcelona

## INTRODUCCIÓN

La importancia de la obra pictórica de Piet Mondrian eclipsa la amplitud y alcance de su discurso teórico. En sus escritos, Mondrian propone crear un nuevo estilo que, desde la pintura, modifique primero la arquitectura y después la ciudad. Para el pintor holandés, la realización de esta ciudad ideal neoplástica no es un fin en sí mismo, sino un medio para alcanzar su verdadero objetivo: la transformación de la sociedad.

En varias ocasiones se han señalado paralelismos entre la pintura neoplástica de Piet Mondrian y la arquitectura de Mies van der Rohe. Aunque Mies y Mondrian nunca se conocieron personalmente, ni Mies perteneció al grupo De Stijl, se han constatado similitudes entre las obras de ambos autores desde distintos puntos de vista: entre las plantas de la arquitectura berlinesa de Mies y la pintura de Mondrian (Schulze, 1968; Hilberseimer, 1956, p. 42), de las que el propio Mies era consciente (Mertins, 2002, p.115); entre la retícula ortogonal empleada por Mies en muchos de sus proyectos de su etapa europea —encarnada por la malla regular de pilares y el pavimento— y el espacio ilimitado que sugiere la pintura de Mondrian (Tegethoff, 1985, p. 71); y en el trasfondo platónico común del pensamiento de ambos (Neumeyer, 1995, p. 64).

Sin embargo, muy pocos autores relacionan la ciudad ideal de Piet Mondrian (Zevi, 1960, p. 92; Padovan, 2002, p. 102) con la obra de Mies y ningún autor la ha relacionado hasta ahora con el *Pabellón de Barcelona*.

Este artículo propone una nueva lectura del *Pabellón de Barcelona* de Mies van der Rohe: es posible considerarlo como el auténtico representante de la ciudad neoplástica, un pequeño modelo o maqueta de la ciudad ideal de Mondrian.

El artículo se estructura en tres partes. En primer lugar, se muestra el papel que el arte desempeña en el discurso de Mondrian. En segundo lugar, se deducen las características fundamentales y formales de la ciudad ideal de Mondrian a partir de sus escritos teóricos. En tercer lugar, se comprueba, por una parte, si los paralelismos mostrados en la literatura existente cumplen las citadas características; por otra parte, si el *Pabellón de Barcelona* las cumple.

En paralelo a esta investigación, se han realizado dos videos que pretenden servir de apoyo a las conclusiones del artículo:

Video 1 (Bris, 2007): Grabado sobre la actual reconstrucción del *Pabellón de Barcelona*. Duración: 00:06:39.

Video 2 (Bris, 2010): Grabado sobre la obra pictórica neoplástica de Piet Mondrian. Duración: 00:03:38.

En el presente caso, en el que se pretende relacionar distintas disciplinas —pintura, arquitectura, ciudad— a través del discurso teórico de Piet Mondrian —textos extraordinariamente complicados, e incluso oscuros (Jansen, 2010, p. 67)— es especialmente útil el tamiz unificador que proporciona una herramienta como el video digital, que puede facilitar la percepción de las relaciones existentes.

## EL PAPEL DEL ARTE PARA MONDRIAN

Para Mondrian (1993a, 1993b, 1993c, 1993d), el arte tradicional era un fin en sí mismo, una visión personal del mundo generada por personas con una sensibilidad superior a la de sus coetáneos. Gracias a la intuición, el artista era capaz de superar momentáneamente — en

la obra de arte— el desequilibrio que, en opinión de Mondrian, existe en el hombre entre su parte material y su parte espiritual.

El arte neoplástico, definido por Mondrian en sus escritos (1993e, 1993f), tratará de eliminar la inmediatez de la respuesta que se producía en la obra de arte tradicional. Para ello, introducirá un paso previo a la realización de la obra de arte: el artista debe resolver el conflicto interno planteado: superar el desequilibrio entre materia y espíritu.

Una vez alcanzado el equilibrio personal, la obra de arte neoplástica debe ser el reflejo objetivo — en el que se ha eliminado, o reducido al mínimo, la intuición— del origen de la armonía encontrada.

Z: [...] Cada vez más la obra hablará por sí misma: la personalidad se desplaza, es decir, cada obra de arte, y no cada artista, se convierte en una personalidad. Cada obra de arte se convierte en una expresión de lo *uno*. (Mondrian, 1973, p. 92)

El pintor holandés encontrará en el espiritual movimiento teosófico el apoyo necesario para alcanzar su equilibrio interior (Jaffé, 1958; Welsh, 1971). La influencia de la teosofía sobre la obra neoplástica de Mondrian es indudable (Blotkamp, 1994, p. 171; Bris, 2014). La doctrina teosófica explica la diversidad y la multiplicidad del universo a partir de la *radiación* del *Gran Centro* —o *Centro Irradiador*, *Esencia Eterna*, etc.— Este *Gran Centro* es capaz de *radiar* lo diverso gracias a la polarización existente en su interior entre dos extremos: espíritu y materia (Blavatsky, 1999, pp. 15-16). Para la doctrina teosófica todo lo creado por el *Gran Centro* refleja, de una manera u otra, la naturaleza polarizada del mismo.

El arte neoplástico, como “expresión de *lo universal*”, debe ser la imagen del origen de todo —*Gran Centro*— al que Mondrian se refiere como lo *uno*, lo absoluto, lo verdadero, etc. El artista, entonces, pasa a ser el intérprete de una realidad superior que cada obra de arte no se cansará de repetir (Mondrian, 1993b, p. 61). La representación del *Gran Centro* deberá reflejar las características fundamentales del mismo: el equilibrio, la armonía, entre materia y espíritu. Ahora bien, la imagen de la armonía no puede ser estática, sino que es en la obra de arte donde se debe producir la resolución y en donde, por tanto, deberán aparecer, en un equilibrio dinámico, los elementos representantes de los polos en conflicto (Mondrian, 1993e, 1993g, 1993h).

El arte neoplástico no es un fin en sí mismo, sino un medio, que Mondrian tratará de utilizar para cambiar la sociedad, confiriendo a su discurso un carácter utópico y proselitista (Rykwert, 1982, p. 47).

El arte neoplástico va a suplantar el papel que hasta la fecha había venido desarrollando la religión. Hablando en términos hegelianos: el arte como manifestación sensible *intuitiva* de lo absoluto; la religión como representación *objetiva* de lo absoluto.

El arte — aunque es un fin en sí— es, tanto como la religión, también el medio por lo cual se conoce, es decir, dentro de la expresión se contempla lo universal. (Mondrian, 1993e, p. 49)

Para Mondrian, el equilibrio que el hombre busca en su interior no tiene reflejo en la naturaleza. El pintor holandés considera que no todos los hombres van a ser capaces —como él— de alcanzar el equilibrio interior en un entorno exterior que, en su opinión, no refleja dicho equilibrio.

Lo universal del artista le permite reconocer un orden en el exterior individual, que se revela libre de todo ser individual. Ese orden, sin embargo, está velado. La apariencia natural de las

cosas normalmente madura caprichosamente; aunque lo existente muestre cierto orden en la división y multiplicación, generalmente no asoma con claridad, sino que está reprimido por la composición de formas y colores. Aunque, en lo natural, este orden no sea visible directamente para el ojo mal entrenado, sí que es este orden equilibrado lo que causa la emoción más profunda de la armonía en el espectador. Ahora, si la profundidad de la emoción depende de la medida de la armonía interior, entonces no se dará cuenta, en la misma proporción, del orden equilibrado. Cuando el espectador haya llegado a cierta conciencia de la armonía cósmica, deseará —el temperamento artístico— la imagen pura de la armonía, la imagen pura del orden equilibrado. (Mondrian, 1993i, pp. 26-27)

La labor de Mondrian consistirá en facilitar que el hombre común alcance el anhelado equilibrio interior. Para ello, Mondrian planifica la transformación de todo el entorno: pretende sustituir la naturaleza por un entorno artificial que refleje el equilibrio del que la naturaleza carece (Mondrian, 1993d).

Al introducir el arte en la sociedad, al transformar completamente el entorno de la misma, Mondrian pretende cambiar al hombre. Al reproducir la armonía en el exterior pretende que la sociedad alcance la armonía interior.

Z: Con todo y ser un fin en sí, la Nueva Plástica eleva al hombre a la visión consciente de lo universal [...]. (Mondrian, 1973, p. 34)

El arte neoplástico que Mondrian describe en sus escritos teóricos (1993i, 1960) no se limita a la pintura, sino que incluye a la arquitectura y a la ciudad —sin duda instrumentos más potentes para alcanzar la deseada modificación del entorno—. Para Mondrian, todas y cada una de las disciplinas artísticas deben reflejar la armonía reinante en el universo. Mondrian define con claridad la tarea que debe asumir cada una de las disciplinas artísticas.

## LA PINTURA

Mondrian considera que la pintura es la disciplina más adecuada para investigar los posibles caminos para obtener una imagen satisfactoria de la armonía. La superioridad de la pintura para ‘investigar’ de qué forma se debe representar la armonía está ampliamente justificada en el primer artículo que Mondrian (1993j, p. 18) publica en *De Stijl*.

En la pintura puede dejarse suelta la dualidad de las relaciones, lo que es imposible en arquitectura o escultura. Por eso la pintura puede ser la más puramente ‘expresiva’. La libre disposición del medio de expresión es privilegio particular de la pintura; las artes hermanas, la escultura y la arquitectura, son menos libres en eso.

La representación de la armonía no es un objetivo en sí mismo para la pintura. El objetivo real del trabajo llevado a cabo por la pintura es el de servir de guía, de modelo, para el resto de las disciplinas. Hasta que todo el entorno no se transforme, la pintura neoplástica no será más que un sucedáneo del verdadero objetivo (Mondrian, 1917b).

Z: Mientras no exista una arquitectura absolutamente nueva, es la pintura la que debe realizar aquello en que la arquitectura, tal y como generalmente aparece, se encuentra en retraso, es decir, la creación de un equilibrio de puras relaciones o, en otras palabras, dar existencia a la realidad abstracta en arte. [...] A ello se debe también que la pintura

abstracta-real siga siendo provisionalmente, a falta de nada mejor, el sucedáneo salvador. (Mondrian 1973, pp. 57-58)

Cuando la pintura haya cumplido su misión —cuando le haya transmitido a la arquitectura sus principios fundamentales— debe desaparecer (Tafuri, 1997, p. 96).

Tal como la Pintura Real Abstracta sirve, a su vez, para llegar a una no-imagen: es decir, para llegar al fin del arte tal como lo conocemos ahora, a algo que sí es una imagen de la vida, pero que no es la vida misma. Cuando el arte se convierta en la vida Real, entonces llegaremos al fin del arte de hoy. (Mondrian, 1993f, p. 57)

## LA ARQUITECTURA

Al igual que la pintura, la arquitectura también debe ser reflejo de la armonía o equilibrio alcanzado por el artista. Los medios que emplea para reflejar dicho equilibrio le han sido dictados por la pintura:

En la arquitectura, la expresión plástica exacta del equilibrio cósmico se revela por planos o líneas verticales u horizontales. Es justamente por eso que se distingue de la naturaleza original donde esos planos y esas líneas se confunden en la forma. La pintura neoplástica ha llegado por el camino de la abstracción de la apariencia natural —y no por la imitación de la arquitectura— a establecer igualmente el equilibrio cósmico. (Mondrian, 1960, p. 86)

También al igual que la pintura, la arquitectura no es más que una etapa intermedia en el complejo proceso de transformación de nuestro entorno.

Mondrian programa una realización de la arquitectura en dos fases: una primera realización parcial, a corto plazo, que no satisface demasiado sus aspiraciones; y una realización real que Mondrian sitúa en un futuro lejano (Mondrian, 1993d).

Para Mondrian, en las ciudades existentes las actuaciones arquitectónicas se limitan a edificios concretos, a parcelas independientes en las cuales sólo se realiza parcialmente el ideal neoplástico. La realización total del neoplasticismo sólo podrá alcanzarse en el futuro mediante la construcción de la ciudad ideal, que deberá ser, necesariamente, de nueva planta.

La Obra de Arte no puede ser ahora más que independiente. Es cierto que el Neoplasticismo sólo se puede realizar en la multiplicidad de edificios, como ciudad. Pero justifica su rechazo el que no sea eso posible ahora. (Mondrian, 1993d, p. 133)

## LA CIUDAD

El papel de la ciudad para Mondrian es fundamental; de hecho, el objetivo final de su discurso es la transformación de todo el entorno visible.

En opinión de Mondrian, las tradicionales ciudades existentes potencian la separación entre individuo y sociedad, lo que dificulta que sus habitantes alcancen la armonía, el equilibrio interior.

La propuesta de Mondrian es la de crear un nuevo entorno de convivencia —su ciudad ideal de nueva planta— que, gracias a sus características, potencie el intercambio y permita transformar la sociedad que la habite.

Z: La visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual, una sociedad constituida por relaciones equilibradas. (Mondrian, 1973, p. 49)

Se cumplirá así el utópico objetivo de Mondrian: la inmersión del ciudadano en este nuevo ambiente exterior equilibrado le permitirá alcanzar la armonía interior.

La consecución del utópico objetivo que Mondrian se ha marcado no tiene, desde un punto de vista temporal, un plazo definido de ejecución. No obstante, sí existe una programación: según va cumpliendo su función, cada disciplina se va disolviendo en la siguiente —la pintura en la arquitectura y la arquitectura en la ciudad—, encadenándose un proceso que se cierra con la total transformación del entorno, gracias al heroico y programado suicidio del arte.

### *Características de la ciudad ideal de Mondrian*

Las características que debe cumplir la ciudad neoplástica quedan fijadas por Mondrian en sus escritos, principalmente en el artículo “El hombre - La calle - La ciudad” (Mondrian, 1960). Se pueden resumir en cinco puntos.

#### 1) La ciudad debe reproducir las mismas relaciones dialécticas que el resto del arte neoplástico.

La ciudad ideal de Mondrian, como máxima y última realización del neoplasticismo, debe reproducir las relaciones dialécticas que se derivan de la pintura neoplástica.

Para Mondrian la ciudad no puede ser sólo construcción ni basarse en criterios exclusivamente funcionales o materiales (Bois, 1985, p. 110).

Personalmente, no veo en el presente la posibilidad de llegar a una expresión práctica perfecta siguiendo solamente el organismo de lo que se quiere construir y preocupándose nada más que de su utilidad. (Mondrian, 1960, p. 85)

Mondrian entiende que tanto arquitectura como ciudad tienen una función primordial: crear un ambiente plástico eminentemente estético cuya función ya se ha señalado: permitir alcanzar el equilibrio interior al hombre común. Es decir, jerárquicamente la parte estética antecede a la práctica.

Hoy, no solamente la belleza pura nos es necesaria, sino que ella es para nosotros el único medio que manifiesta puramente la fuerza universal que hay en todas las cosas. Es idéntica a la que se ha revelado en el Pasado bajo el nombre de Divinidad y que es indispensable a nosotros, pobres humanos, para vivir y encontrar el Equilibrio, porque las cosas por ellas mismas se oponen a nosotros y la materia más externa nos combate. (Mondrian, 1960, pp. 84-85)

La ciudad, como máxima materialización posible del arte neoplástico, debe reflejar —al igual que la pintura y la arquitectura— las características fundamentales del origen de todo. Es decir, los elementos que la componen deben reproducir el carácter polarizado del origen. En la ciudad se deben apreciar, y resolver gracias a un equilibrio dinámico, las relaciones de oposición, dialécticas, de los polos en conflicto.

Hay infinitas maneras de expresar la belleza, pero la belleza pura, es decir la expresión del equilibrio puro se muestra solamente por medios de expresión plásticos puros. Y he aquí una

de las leyes más importantes del neoplasticismo para la construcción de la Casa de la Calle y de la Ciudad. Pero los medios puros, sin más, no hacen nacer la expresión plástica neoplástica. Ellos deben ser compuestos de tal manera que pierdan su individualidad, formando por medio de una oposición neutralizante y aniquiladora, una unidad inseparable. (Mondrian, 1960, pp. 85-86)

Esta forma de componer los *medios puros* mediante una *oposición neutralizante y aniquiladora* para obtener una “unidad inseparable”, o, como Mondrian describe en otras ocasiones, también refiriéndose a la arquitectura y a la ciudad, la manera en que los edificios expresan el equilibrio de oposiciones que el neoplasticismo preconiza, es lo que denominamos la dialéctica.

Hablamos de dialéctica en la ciudad cuando existen sobre la misma, relaciones entre al menos dos tipos o niveles de elementos. Esta característica se deriva de la pintura neoplástica de Mondrian, sobre la que es posible reconocer la existencia de dos niveles bien diferenciados: por una parte, los rectángulos de color y no color; por otra, las líneas negras horizontales y verticales.

Al analizar cada uno de los dos niveles por separado podemos apreciar, por una parte, las relaciones entre los rectángulos de color —entre sus distintos tamaños, proporciones, colores, etcétera—, que nos permiten leer una composición equilibrada, centrífuga y dinámica; por otra parte, las relaciones entre las líneas negras —de posición, ritmo, etcétera—, composición igualmente equilibrada pero más regular que en el primer caso. Por separado, cada uno de los niveles no ofrece relaciones dialécticas o de oposición.

La dialéctica surge en el momento en el que deben convivir sobre la misma tela los dos niveles mencionados. Cuando esto sucede, se produce una nueva relación —o relación de relaciones—, que en este artículo se denomina dialéctica, pues los elementos de un nivel se oponen formal y compositivamente a los del otro.

## 2ª) Continuidad entre casa y calle, entre interior y exterior.

En opinión de Mondrian, la ciudad tradicional se entendía como la suma de la casa —el lugar que nos protege y separa del resto de los ciudadanos— y la calle —el lugar de intercambio, de socialización. Este esquema potenciaba la separación entre individuo y sociedad, entre interior y exterior.

La propuesta de Mondrian, sin duda estableciendo un paralelismo entre las parejas casa-calle e interior-exterior, consiste en modificar el concepto de casa: deberá dejar de ser el refugio cerrado que nos protege y separa del resto de la sociedad.

La Casa no acostumbrará más ser cercada, cerrada, separada. No más la Calle. Aun siendo de una diferente función, estos dos elementos deberán formar una unidad. [...] Es necesario considerar la Casa y la Calle como la Ciudad, que es una unidad formada por planos compuestos en una oposición neutralizante que destruye toda exclusividad. (Mondrian, 1960, p. 89)

Mondrian propone borrar —o reducir al máximo— la frontera entre la casa y la calle. En esta ciudad continua, la diferencia entre interior y exterior se habrá borrado en la misma medida que la distinción entre arquitectura y ciudad. En este entorno, potenciador del intercambio, la parte individual del hombre se reducirá al mínimo y el sujeto se verá impelido a la universalidad; es decir, se cumplirá el utópico objetivo de Mondrian: modificando el entorno, el hombre común alcanzará la armonía, el equilibrio interior.

### 3º) Construcción simultánea, desde el punto de vista compositivo, de casa y calle: de la ciudad.

Para alcanzar el punto anterior se deben construir simultáneamente casa y calle. La ciudad, así entendida, no estará compuesta por una serie de edificios cuyo negativo delimite la calle. En el esquema que defiende Mondrian, casa y calle forman parte de un todo y los elementos constitutivos de ambos son los mismos.

El Neoplasticismo no considera pues la Casa como un lugar de separación, de aislamiento y de refugio, sino como una parte del todo, como un elemento constructivo de la Ciudad. (Mondrian, 1960, pp. 83)

Hablando en términos pictóricos, no existe un esquema de figura y fondo, sino que existe una ciudad continua donde tanto la casa como la calle deben ser concebidas simultáneamente.

Nuevamente, podemos encontrar paralelismos con la pintura de la etapa neoplástica de Mondrian, en donde las relaciones entre figura y fondo han desaparecido casi por completo. Los dos niveles —líneas y planos rectangulares— comparten la misma superficie plana que define la tela del cuadro. Las líneas forman una trama que sugiere una superficie ilimitada más allá del límite del cuadro. Sobre la misma se sitúan los rectángulos de color. Mondrian evita que lo que no son ni líneas ni rectángulos de color se presente bajo un color uniforme, perceptible como un fondo contra el que se pudieran recortar ambos. Así surgen los rectángulos de no-color —blanco, negro y distintos tonos de grises—, que se sitúan entre las líneas —al igual que los rectángulos de color—, rellenan por completo la tela, e impiden la aparición de juegos de figura y fondo y, por tanto, las sugerencias de profundidad. El espacio que se percibe en la pintura neoplástica de Mondrian no deriva de la profundidad que puedan insinuar los elementos representados, sino de la potencial existencia de un espacio ilimitado más allá del marco. Es decir, se niega la profundidad en la dirección de la vista y se potencia la lectura ilimitada de una única superficie paralela al plano del cuadro. De esta forma, la dirección de la vista pasa a ser la vertical, puesto que es perpendicular a una superficie plana ilimitada que sólo concebimos como horizontal, pues encontramos paralelismos con las vistas aéreas de la superficie terrestre dominada por la mano del hombre.

### 4º) La ciudad ideal de Mondrian es un entorno totalmente artificial.

En la ciudad ideal de Mondrian se sustituye completamente la naturaleza por un entorno artificial, salido de la mano del hombre, sin concesiones a parques, jardines o decoraciones florales.

El ser humano verdaderamente evolucionado no procurará más de sanear, abrigar o embellecer con flores o con árboles, las calles y los parques de la Ciudad, sino que con una oposición equilibrada de edificios y de espacios vacíos, construirá ciudades sanas y hermosas. (Mondrian, 1960, pp. 83)

Esta idea quedaba ya reflejada en el diálogo entre X, Y y Z, publicado en trece entregas en la revista *De Stijl*, entre 1919 y 1920 (Mondrian, 1973). Está dividido en siete escenas, y representa un paseo —un recorrido ascendente— que los tres protagonistas inician en el campo (desde el nivel más bajo, rodeados de naturaleza) y concluyen en la ciudad, en el estudio del pintor abstracto-realista. Sin duda no es casual que el número de escenas coincida con el número de etapas definidas por la doctrina teosófica para la evolución de lo material a lo espiritual.

Cuanto más madura el hombre, tanto más se vuelve creador él mismo y tanto más se opondrá a la materia física y natural y a aquellos que quedan todavía bajo su dominación. [...] El ser humano verdaderamente evolucionado no procurará más de sanear, abrigar o embellecer con flores o con árboles, las calles y los parques de la Ciudad, sino que con una oposición equilibrada de edificios y de espacios vacíos, construirá ciudades sanas y hermosas. El exterior le dará entonces tanta satisfacción como el interior. (Mondrian, 1960, pp. 83)

#### 5º) Elementos formales: planos y prismas rectangulares de color y no-color y líneas rectas.

Mondrian (1960, pp. 86) enumera en cinco puntos cuáles son los medios que se deben emplear y la forma en que éstos se deben componer para expresar el equilibrio puro en la ciudad.

(a) El medio plástico debe ser el plano o el prisma rectangular de color primario —rojo, azul y amarillo— y en no-color —blanco, negro y gris. En la arquitectura el espacio vacío cuenta como no-color, la materia puede contarse como color.

(b) La equivalencia de medios plásticos es necesaria. Diferentes en dimensiones y color, ellos serán sin embargo del mismo valor. El equilibrio indica en general una superficie grande de no-color y una superficie más bien pequeña de color o de materia.

(c) La dualidad de oposición en el medio plástico es exigida también en la composición.

(d) El equilibrio constante es alcanzado por medio de la relación de posición y expresado por medio de la línea recta —límite del medio plástico— en su oposición principal.

(e) El equilibrio que neutraliza y aniquila los medios plásticos se hace por medio de relaciones de proporciones en los que ellos están ubicados y que causan el ritmo vivo.

El primero y el cuarto punto son formales, pues describen cómo deben ser los elementos predeterminados entre los que se deben establecer relaciones de oposición: planos y prismas rectangulares de color y no-color y líneas rectas.

El resto de los puntos se ocupa de los criterios compositivos: relaciones proporcionales, ritmos y equilibrios dinámicos, etc.

## RESULTADOS: MIES VAN DER ROHE Y LA CIUDAD IDEAL DE MONDRIAN

En este punto se comprueba el grado de cumplimiento de las características deducidas en el punto anterior de, en primer lugar, los ejemplos citados hasta la fecha en la literatura existente (Padovan y Zevi) y, en segundo lugar, del *Pabellón de Barcelona*. Todos los proyectos son del arquitecto Mies van der Rohe.

### *La colonia Weissenhof*

Padovan (2002, p. 102) sugiere la relación entre el proyecto inicial de Mies para la urbanización de la colonia Weissenhof y la ciudad ideal de Mondrian.

Con motivo de la exposición que el Deutscher Werkbund organiza en 1927 en Stuttgart, Mies van der Rohe, entonces vicepresidente de la asociación, es encargado de la urbaniza-



Figura 1. Mies van der Rohe. Planta de la primera propuesta para la urbanización de la colonia Weissenhof, Stuttgart. 1926-27. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1926-27a).

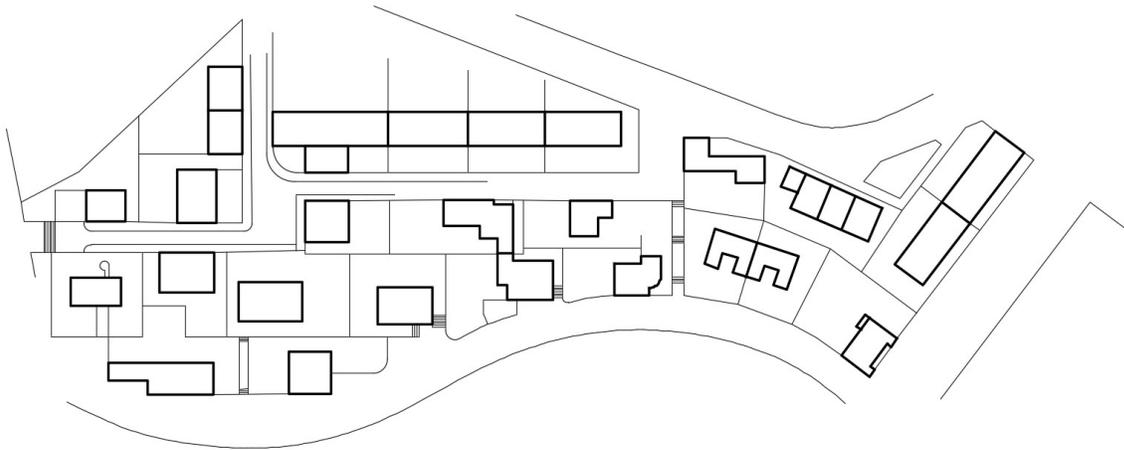


Figura 2. Mies van der Rohe. Planta de la segunda propuesta para la urbanización de la colonia Weissenhof, Stuttgart. 1926-27. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1926-27b).

ción de la parcela en la que se mostrarán las distintas viviendas de la exposición, que serán realizadas por los principales arquitectos del movimiento moderno. Sólo uno de los edificios es diseñado por Mies. Como señala Padovan (2002, p. 102), la propuesta inicial de Mies (figura 1) se concibe de forma integral, como un conjunto de edificios y terrazas entrelazadas, concibiendo de forma simultánea los edificios y los espacios públicos; es decir, que cumple la 3ª característica. El mínimo desarrollo de esta primera propuesta impide el análisis de las dos primeras características, claramente incumple la cuarta —cada vivienda tiene su propia zona ajardinada—, y es también difícil determinar el cumplimiento de la 5ª, pues formalmente sólo tenemos una maqueta de la volumetría general. No obstante, la propuesta inicial es pronto abandonada y el conjunto final se parecerá mucho más a la segunda propuesta (figura 2): el resultado de la suma de las distintas aportaciones de los arquitectos participantes, quedando el espacio público como el negativo de las viviendas, lo que no solo determina el incumplimiento de la tercera característica, sino de todas las demás.

## Las casas de Mies van der Rohe

En su libro *Poética de la arquitectura neoplástica* Bruno Zevi (1960, p. 92) realiza la siguiente afirmación:

Imaginad diez casas de Mies construidas una cerca de la otra: tendréis la idea de la ciudad neoplástica.

A continuación se analizan conjuntamente los proyectos de Mies de su etapa berlinesa —a los que sin lugar a dudas se refiere Zevi—, aquellos que comparten las características formales de la ciudad neoplástica definidas por Mondrian —5ª característica del apartado anterior—: el proyecto de la *Casa de Campo de Ladrillo* (Postdam- Neubabelsberg 1923), la *Casa Tugendhat* (Brno, 1928-1930), la *Casa de Exposición* (Berlín, 1931), el proyecto de la *Casa Hubbe* (Mandeburgo, 1934-35) y el proyecto de la *Casa Ulrich Lange* (Krefeld, 1935).

### 1º) La ciudad debe reproducir las mismas relaciones dialécticas que el resto del arte neoplástico.

Desde el punto de vista compositivo, todos los proyectos citados —a excepción de la Casa de Campo de Ladrillo— son el resultado de la suma de dos tipos de elementos simples: planos —muros no estructurales y forjados— y líneas —pilares. No obstante, las relaciones que se producen entre estos dos niveles de elementos varían significativamente entre unos proyectos y otros.

En la Exposición de la Edificación de Berlín de 1931, Mies van der Rohe se encargó de organizar una sección específica dedicada a la vivienda. Él mismo colaboró con una vivienda, la conocida como la *Casa de Exposición*. La casa era una respuesta teórica sobre las necesidades de vivienda para una pareja sin hijos.

En la *Casa de Exposición*, gracias al carácter teórico del proyecto —el terreno era completamente horizontal, pues se construyó en el interior de una nave industrial—, es posible establecer relaciones independientes entre planos y líneas muy similares a las que se producen en el *Pabellón de Barcelona*: los pilares se disponen marcando una retícula regular; mientras que los planos se sitúan asimétricamente, midiendo cuidadosamente su desorden respecto a la trama de líneas, con la que nunca coinciden.

La independencia con la que surgen ambos niveles, que responden a criterios compositivos muy diferentes —contrapuestos— produce, en su convivencia sobre un mismo marco, una nueva relación, o relación de relaciones (dialéctica) que se convierte en la base de la composición.

Ni siquiera en las dependencias de servicio los pilares se embeben en los tabiques, es decir, los 18 pilares (6x3) de la retícula son exentos (figura 3).

Ahora bien, el cumplimiento de esta primera característica que se produce en la *Casa de Exposición*, se va a ir reduciendo, hasta prácticamente desaparecer en el resto de las viviendas, según se multiplican las exigencias reales de un programa, de un terreno, de un cliente, etc.

Así, en la *Casa Tugendhat*, es difícil reconocer de forma independiente el nivel de los planos. En la planta baja (figura 4) sólo es perceptible un único plano exento que a duras penas se relaciona con el resto de planos, todos coincidentes con el contorno de la vivienda. Por otra parte, la retícula de pilares ni siquiera en planta baja es capaz de mantener su independencia respecto a los tabiques —4 de los 21 pilares (3x7) quedan embebidos en los

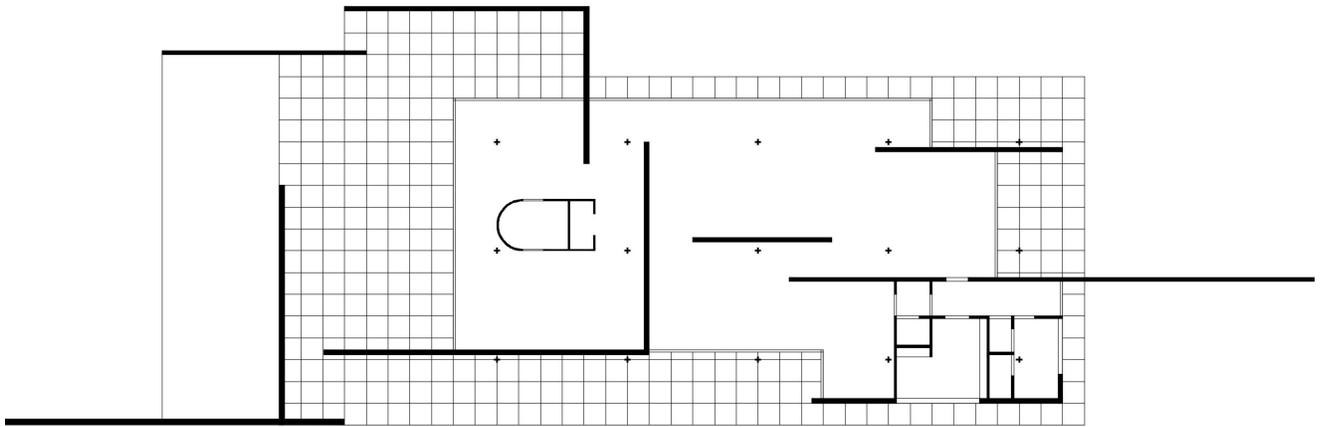


Figura 3. Mies van der Rohe. Planta de la Casa de Exposición, Berlín, 1930-31. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1930-31).

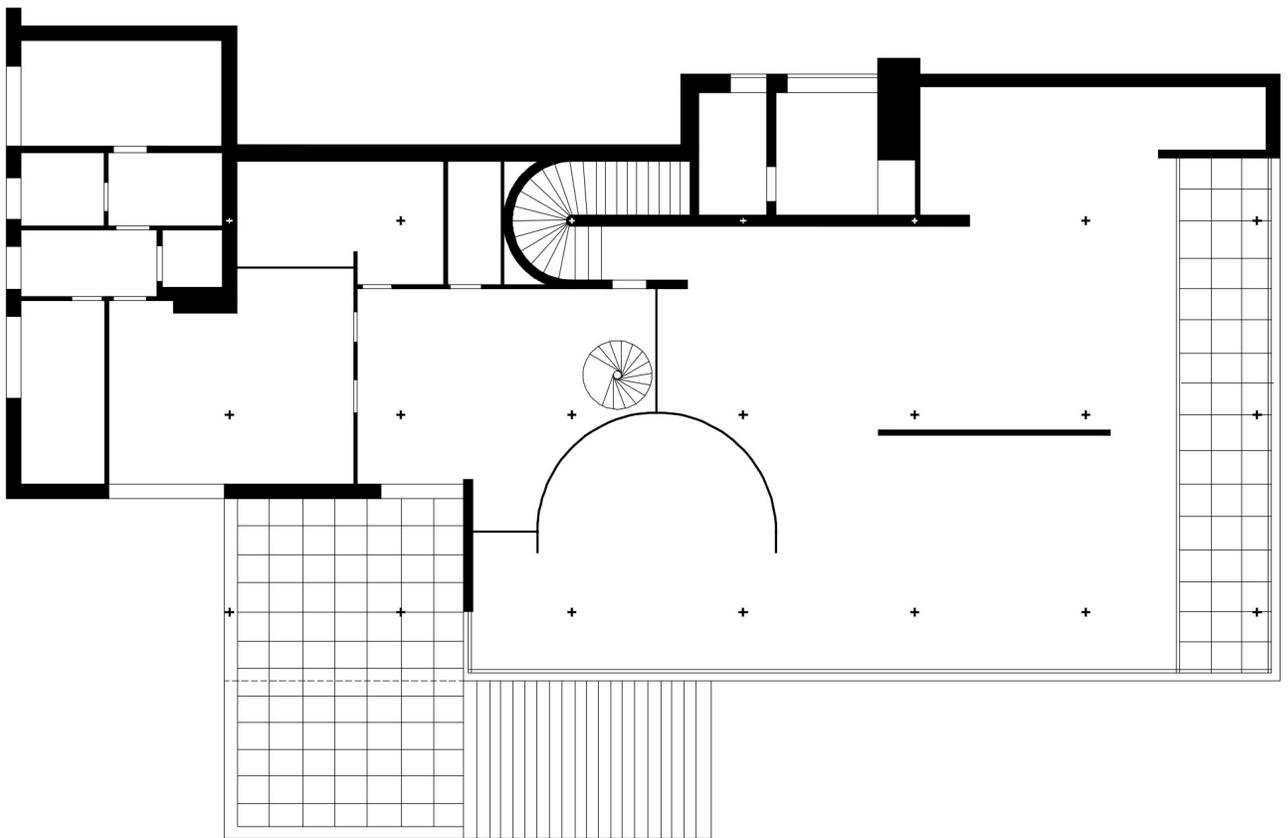


Figura 4. Mies van der Rohe. Planta baja de la Casa Tugendhat, Brno, 1928-30. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1928-30a).

muros—, y aunque Mies se esfuerza por remarcar la retícula dibujando incluso los pilares empotrados en los muros, la independencia de los dos niveles queda claramente comprometida. En la planta de acceso (figura 5) esta situación se acentúa y sólo 5 de los pilares quedan exentos.

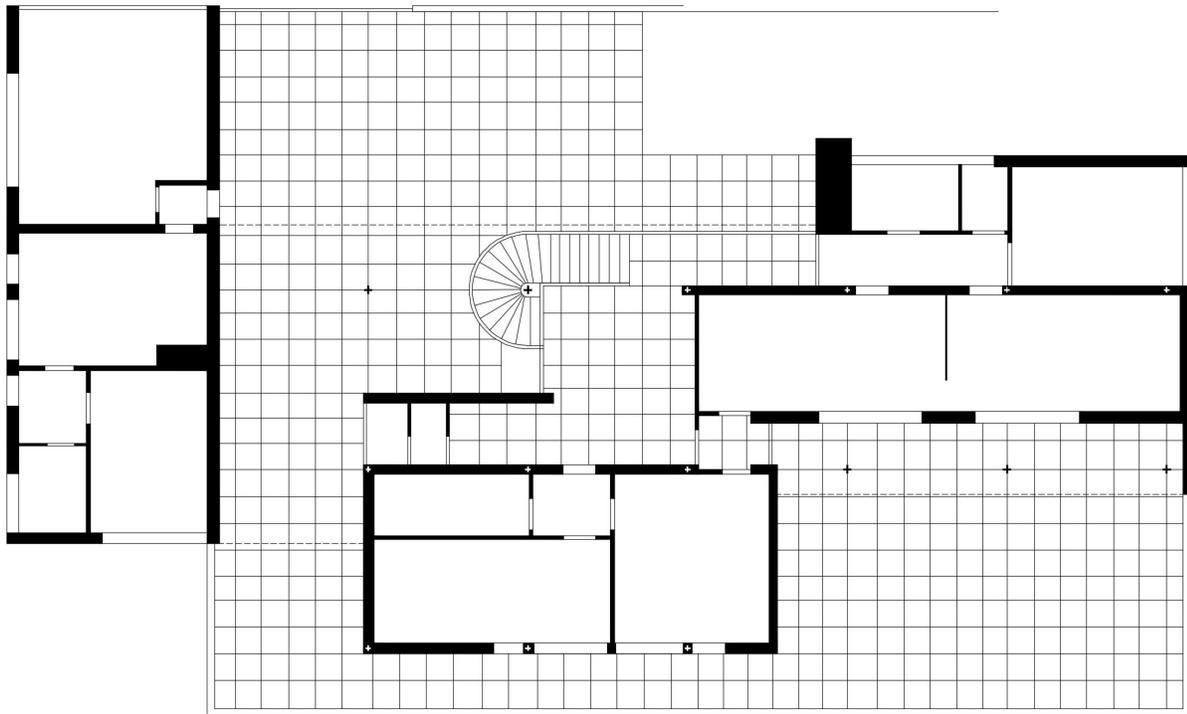


Figura 5. Mies van der Rohe. Segunda planta de la Casa Tugendhat, Brno, 1928-30. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1928-30b).

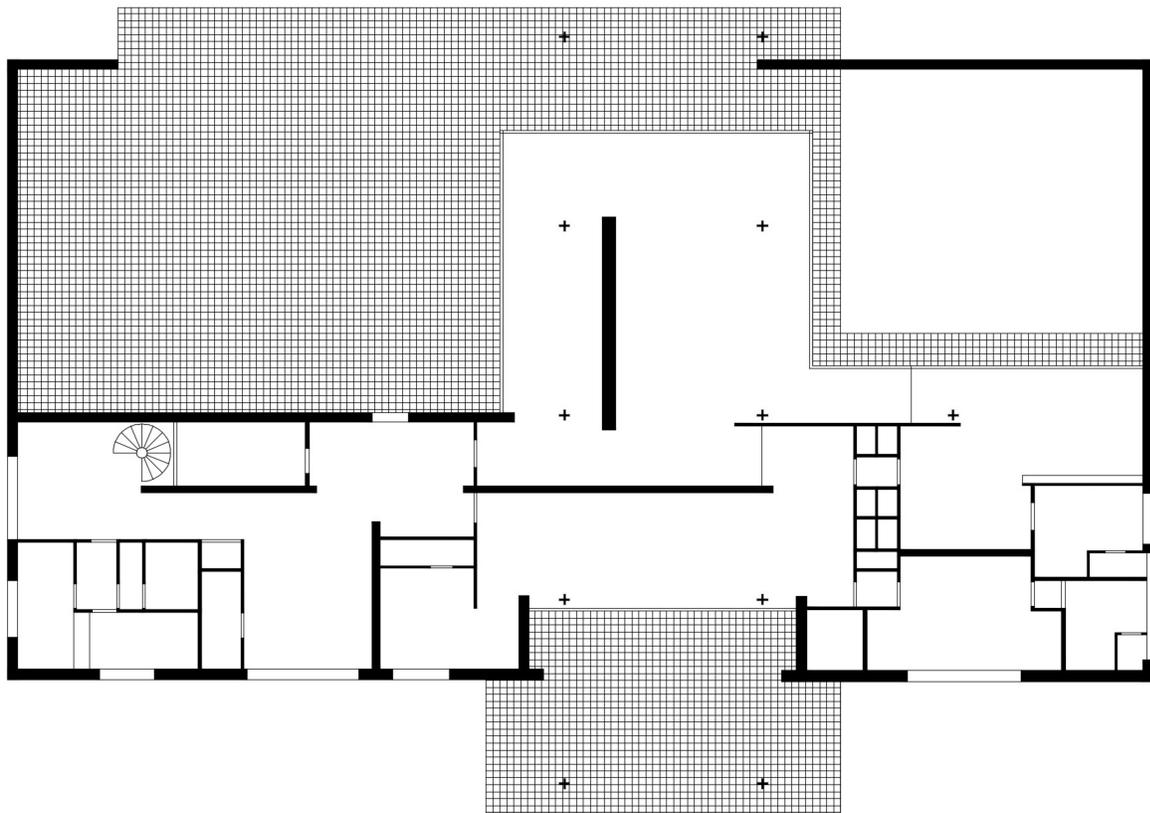


Figura 6. Mies van der Rohe. Planta baja del Proyecto de la Casa Hubbe, Magdeburgo, 1934-35. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1934-35).

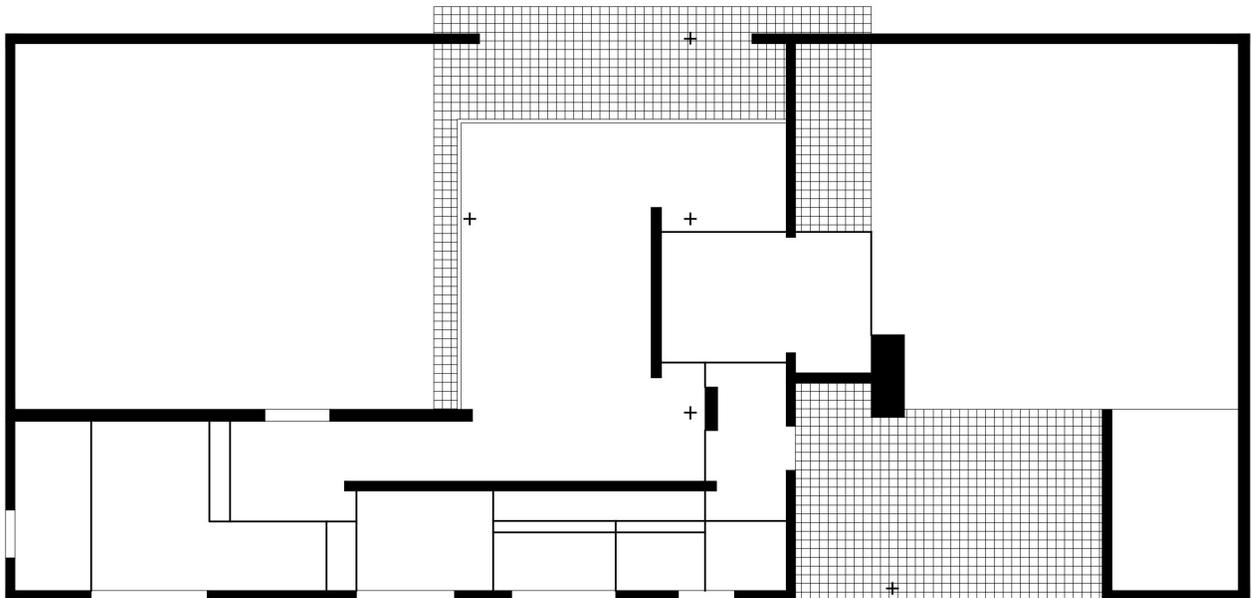


Figura 7. Mies van der Rohe. Planta baja del Proyecto de la Casa Ulrich Lange, Krefeld, 1935. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1935a).

En los siguientes proyectos de Mies, la convivencia de los dos niveles —muros exentos y pilares—, y el énfasis entre sus relaciones, se va a ir reduciendo paulatinamente hasta circunscribirse a las partes más nobles de la vivienda. En las zonas de servicio los pilares se embeben en los muros o son sustituidos por éstos y ya ni siquiera se dibujan dentro del muro. Por ejemplo, en la *Casa Hubbe* (figura 6), se puede apreciar una trama de 11 pilares, entre los que destaca el pilar que aparece en el dormitorio principal, que se sale de la retícula de 2x5 que marca el eje vertical principal en el que se incluyen los dos porches delantero y trasero, el hall de entrada, el comedor y el salón. Este descolgado pilar —que destruye la lectura de trama regular que se apreciaba en la *Casa de Exposición* (5x3) y que era todavía reconocible en la planta baja de la *Casa Tugendhat* (7x3)— ejemplifica las dificultades de explotar las relaciones espaciales entre muros y pilares cuando se debe, simultáneamente, responder al programa de una vivienda.

La tendencia marcada por la *Casa Hubbe* se mantiene y agudiza en el proyecto de la *Casa Ulrich Lange* (1935). En los primeros croquis (figura 7) es posible todavía apreciar algunos de los pilares de una potencial retícula que jalonan el salón y los porches, pero en las últimas versiones ya sólo queda un único pilar que anuncia la total desaparición de los mismos y, con ellos, de las relaciones dialécticas que nos interesan.

Mención aparte merece el proyecto de la *Casa de Campo de Ladrillo* (figura 8). Para analizar el potencial carácter dialéctico de este proyecto se utiliza el conocido paralelismo (Barr, 1936, pp. 156-57) entre la pintura de Theo van Doesburg, *Ritmo de una danza rusa* (Van Doesburg, 1918), y la planta de la *Casa de Campo de Ladrillo*.

En *Ritmo de una danza rusa*, Van Doesburg va a fundir en uno los dos niveles que maneja Mondrian, creando una dinámica y asimétrica composición de líneas de colores.

Tanto si es cierta como si no la influencia de la pintura *Ritmo de una danza rusa* de Van Doesburg sobre la *Casa de Campo de Ladrillo* de Mies van der Rohe, al menos, resulta factible que un arquitecto pueda contemplar el cuadro de Van Doesburg como una planta cuyo paso a la tridimensionalidad se produzca por extrusión.

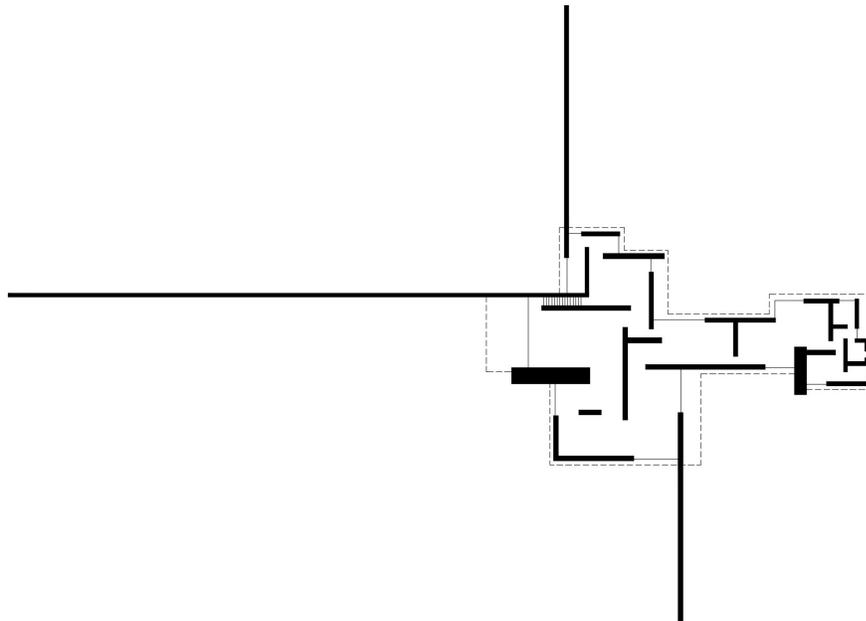


Figura 8. Mies van der Rohe. Planta baja del Proyecto de la Casa de Campo de Ladrillo, Postdam-Neubabelsberg, 1923. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1964).

Ahora bien, la extrusión de un esquema formado exclusivamente por líneas, ya sea del cuadro de Van Doesburg o de la planta de Mies, producirá una serie de planos verticales que no sólo definirán el espacio, sino que tendrán, también, que soportar las cargas de la cubierta y, ocasionalmente, el peso de otras plantas.

Un esquema de este tipo, en el que se identifican los elementos configuradores del espacio con los elementos estructurales, lo podríamos definir, desde un punto de vista *wrightiano*, como orgánico.

Ahora bien, este tipo de esquema, constituido por un único tipo de elementos —planos— y por un único nivel —el fusionado por Van Doesburg—, es un esquema no dialéctico —al igual que la pintura de la que deriva—.

## 2ª) Continuidad entre casa y calle, entre interior y exterior.

En todas las viviendas analizadas Mies trata de difuminar al máximo la distinción entre interior y exterior. Se distinguen hasta tres clases de relaciones entre interior y exterior: la primera, la que se establece entre el espacio continuo de la sala de estar-comedor-estudio y la zona del jardín de la vivienda —naturaleza—; la segunda, la que se establece entre las zonas más privadas de la casa —en todos los casos el dormitorio principal— y un patio cuyas vistas son protegidas por muros; la tercera y última, la que se produce entre el espacio público —la ciudad— y la entrada de la casa. Estrictamente, esta última relación es la única que busca potenciar Mondrian.

En el primer caso, que ejemplifica a la perfección la *Casa de Campo de Ladrillo*, se trata de conectar el interior con la naturaleza. Para ello se emplean grandes superficies de vidrio, que Mies utiliza por su carácter inmaterial, por su capacidad para generar una membrana transparente que permita fundamentalmente el contacto visual entre interior y exterior. En estas zonas, el pavimento exterior se prolonga ligeramente hasta quedar alineado con la cubierta; se trata de zonas pavimentadas externas tipo porche, para asomarse desde el exterior hasta el límite del pavimento. No parece que se plantee la posibilidad de salir del

pavimento, entrar en la zona ajardinada, mancharse los zapatos de barro y volver sobre el suelo de linóleo blanco a sentarse sobre los muebles de acero cromado y cuero blanco de cabritilla de primera calidad de Mies. A la unión visual entre interior y naturaleza se contraponen la separación física.

En el segundo caso, se trata de conectar un espacio privado, con un patio pavimentado y limitado por muros que forman lo que Mies denominaba una 'habitación exterior'. Es decir, un lugar en el que, a diferencia de lo que ocurría en el jardín, podemos movernos libremente, pues se establece una relación de continuidad física —y no sólo visual— entre interior y exterior. Este tipo de relación es el que se estudia fundamentalmente en las Casas con Patio (Mies, 1935b) no han sido incluidas en el análisis por el claro incumplimiento que hacen de este punto, pues suponen la máxima separación y el límite más drástico posible entre casa y calle. No obstante, espacios de este tipo podemos ver en la *Casa de Exposición*, en la *Casa Hubbe* y en la *Casa Ulrich Lange* —incluso en la *Casa Tugendhat*, en el que el muro ha sido sustituido por la barandilla de la terraza.

En el tercer caso, excepto en la *Casa de Campo de Ladrillo*, en la zona de la entrada del resto de las viviendas, el exterior cambia de carácter y pasa a identificarse con el espacio público. El límite interior se guarda celosamente, se ponen puertas, se niegan vistas, pero el espacio aledaño al acceso a la vivienda, unificado por un mismo pavimento, se trata como si fuera espacio público, como si se tratara de una prolongación de la acera. Es esta la conexión interior-exterior que realmente interesa a Mondrian y que se circunscribe a las zonas de acceso a las viviendas. Es decir, la desaparición del límite que realmente interesa a Mondrian se reduce a la entrada, y ejemplifica las limitaciones de las intervenciones arquitectónicas, circunscritas a una parcela.

### 3º) Construcción simultánea, desde el punto de vista compositivo, de casa y calle: de la ciudad.

Dado que todos los proyectos de vivienda analizados son intervenciones arquitectónicas limitadas a sus respectivas parcelas, resulta muy complicado analizar el cumplimiento de este punto. No obstante, si atendemos, por una parte, a la primera propuesta de Mies para Weissenhof y, por otra, al esmero con el que Mies cuida, en todas las viviendas analizadas, que el límite de la vivienda no coincida con el de la propiedad, es decir, que la casa no sea previa y el espacio público un negativo de la misma, sino que ambos se definan en la misma operación, es de suponer que si a Mies se le hubiera encargado el proyecto de urbanización de una suma de viviendas similares a las analizadas, el conjunto cumpliría con esta tercera característica.

### 4º) La ciudad ideal de Mondrian es un entorno totalmente artificial.

Este punto lo incumplen todas y cada una de las viviendas analizadas, pues todas tienen una innegable relación con la naturaleza, sobre todo, la *Casa de Campo de Ladrillo* y la *Casa Tugendhat*. Resulta interesante constatar que cuanto más se reduce la relación con la naturaleza —*Casa Hubbe* y *Casa Ulrich Lange*— más se aproxima el esquema a los estudios de Casas con Patio, es decir, más se potencia la lectura de la vivienda como refugio y separación del resto de la ciudad (más se incumple la 2ª característica).

### 5º) Elementos formales: planos y prismas rectangulares de color y no-color y líneas rectas.

Este punto lo cumplen, en mayor o menor medida, todas las viviendas estudiadas.

## *El Pabellón de Barcelona*

En 1928, Mies van der Rohe recibe el encargo de proyectar todo el conjunto de edificios que la representación alemana habría de tener en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Aunque Mies supervisó todo el conjunto, se ocupó, en exclusiva, de un Pabellón (figura 9) cuya única función utilitaria clara era la de albergar la recepción del rey de España, Alfonso XIII, y su esposa, Victoria Eugenia. Vamos a ver si el pabellón cumple las características que debía cumplir la ciudad ideal de Mondrian.

### 1º) La ciudad debe reproducir las mismas relaciones dialécticas que el resto del arte neoplástico.

Mies se enfrenta a un proyecto prácticamente sin limitaciones funcionales, a excepción de un lugar en el que potencialmente se pudieran sentar los reyes de España.

Era el trabajo más difícil con el que me enfrenté, porque yo era mi propio cliente. Podía hacer lo que quisiera, pero yo no sabía lo que debía ser un pabellón. (Mies, 1993, p. 12)

Al final de las charlas sobre el propósito de esta exposición, quedó claro que iba a ser simplemente un espacio representativo sin ningún objetivo específico. No se iba a exponer ningún objeto en él, nada. (Mies, 1993, p. 93)

La inexistencia de un programa específico permite a Mies explorar las relaciones entre dos tipos de elementos predeterminados: las líneas —dibujadas por el pavimento y materializadas por los pilares— y los planos —paredes, mamparas de vidrio, láminas de agua y cubiertas. Como en la *Casa de Exposición* —que hereda los hallazgos desarrollados en el pabellón— las relaciones dialécticas entre estos dos niveles son la base de la composición: los pilares se disponen marcando una retícula regular (2x4); mientras que los planos miden su disposición asimétrica respecto a la trama de líneas.

Sin duda, la cubierta del Pabellón se podía haber apoyado directamente sobre los muros, como sugería Wright (1986, p. 164):

Un día hay que convencer a Mies de que se deje de esos malditos postes metálicos pequeños que parecen tan peligrosos y molestos en sus deliciosos diseños.

Pero Mies no eliminará estos pilares, pues esto supondría la desaparición de la dialéctica, piedra angular de este proyecto.

### 2ª) Continuidad entre casa y calle, entre interior y exterior.

El *Pabellón de Barcelona* no se integra con su entorno urbano ni se adapta al terreno, sino que se separa claramente de entorno y terreno gracias al zócalo de travertino, lo que permite salvaguardar el espacio que se desarrolla sobre el podio.

Al igual que la pintura neoplástica de Mondrian, cuyos cuadros parecen ser porciones de un espacio ilimitado al que nos remiten las líneas ortogonales que atraviesan la tela y los planos de color siempre en el perímetro de la misma (Bris, 2010), el espacio sobre el podio del Pabellón de Barcelona parece ser una porción de un espacio ilimitado, homogéneo y horizontal que puede entenderse como la idealización del espacio urbano: una ilimitada extensión de pavimento despiezado en una cuadrícula ortogonal de 1x1 metro.

Este espacio se puede leer como la reproducción de una porción de ciudad: zonas cubiertas, privadas; y descubiertas, públicas. Las pequeñas dimensiones de esta teórica maqueta se ven agrandadas por el carácter continuo del espacio que se define. Una vez que entramos en el Pabellón, no es fácil salir. Sobre el podio se nos propone un espacio laberín-

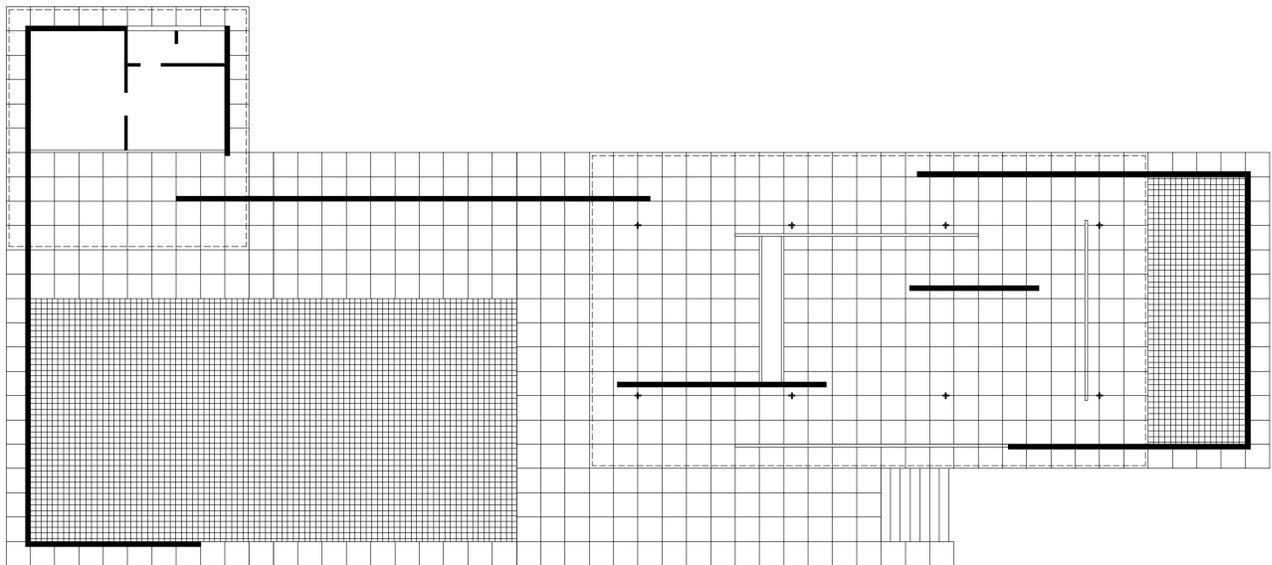


Figura 9. Mies van der Rohe. Planta del Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Esquema de elaboración propia sobre dibujo original (Mies, 1929).

tico (Tafari, 1980, pp. 135-136), en el que los muros en U funcionan a modo de ábsides, que nos impelen continuamente hacia un nuevo recorrido (Bris, 2007). En este espacio, el límite entre interior y exterior se ha difuminado al máximo, en la misma medida que la distinción entre espacio público y privado.

### 3º) Construcción simultánea, desde el punto de vista compositivo, de casa y calle: de la ciudad.

Sobre el pavimento del pabellón se construyen simultáneamente las zonas privadas y las públicas. La zona pública deja de ser el negativo de la edificación: el edificio —las zonas cubiertas— no es figura que se recorta sobre el fondo que pudiera representar el espacio público —las zonas descubiertas. La continuidad entre los espacios — casa y calle— está marcada por el solado, mientras que las distinciones entre los mismos están definidas por el color de los planos verticales: en la zona privada y cubierta están contenidos los muros y mamparas de color, en tanto que en la zona pública se emplea, solamente, el blanco unificador del travertino.

La inexistencia de figura y fondo en la pintura neoplástica de Mondrian encuentra su paralelismo en la indiferencia que entre interior y exterior se aprecia en el Pabellón de Barcelona. En el Pabellón la inexistencia de figura y fondo se potencia gracias a la utilización de elementos que configuran simultáneamente interior —casa— y exterior —calle—: por ejemplo, los muros en U y el muro de travertino que conecta las dos zonas cubiertas; o la trama de pilares que sostiene la zona cubierta principal, que queda, en su mayor parte, al exterior -de los ocho que definen la zona cubierta sólo dos quedan dentro de la zona que encierran las puertas.

### 4º) La ciudad ideal de Mondrian es un entorno totalmente artificial.

El *Pabellón de Barcelona* es un edificio urbano. Sus distintos grados de diferenciación entre interior y exterior no contemplan, en ninguno de los casos, que el exterior se pueda identificar con la naturaleza. El edificio se separa de su entorno, subido sobre su *schinkeliano* podio, y sobre dicha plataforma parece que se estudian las posibles relaciones entre edificios privados —cubiertos— y un espacio público totalmente artificial.

Dentro del Pabellón podemos apreciar algunos elementos *naturales*.

Por una parte, las láminas de agua. Ahora bien, el único efecto que parece querer extraer Mies de los dos estanques es el de su superficie. Su profundidad es mínima y no pretende ser mostrada. En el estanque pequeño el vaso está pintado de negro, convirtiendo el agua en un auténtico espejo. En el estanque grande se aprecia algo más la profundidad, aunque también en este caso parece que la función principal del volumen de agua está encomendada a la superficie de la misma y a su carácter reflectante. Las láminas de agua son, también, planos abstractos.

Por otra parte, el trato que Mies da a los materiales. Para Mondrian, en su afán de modificar todo el entorno natural, estos materiales tendrían que haber sido pintados de colores puros.

Dices que los materiales sintéticos como el aluminio, el hormigón, etc., combinan bien con el color puro, el blanco, gris y negro. Es cierto, combinan bien, pero eso no es lo ideal: los materiales continúan siendo materiales. En un nivel más alto de arquitectura éstos deben ser aniquilados. (Mondrian, 1987, p. 207)

El color natural de la materia debe, también él, desaparecer, siempre que sea posible, debajo de una capa de color puro o de no-color. (Mondrian, 1960, p. 88)

Sin embargo, Mies, hijo de cantero, no habría hecho esto jamás.

#### 5º) Elementos formales: planos y prismas rectangulares de color y no-color y líneas rectas.

El Pabellón está compuesto por muros, mamparas, cubiertas, estanques, etc. —planos recortados siempre rectangularmente—, y por pilares —líneas rectas. En este caso, Mies trata de potenciar la lectura de líneas y planos como entidades geométricas abstractas.

Por una parte, vemos qué ocurre con los planos. En primer lugar, todos los muros y mamparas son concebidos como un único y simple plano rectangular, —a excepción de los muros extremos. Hablando estrictamente se trata de paralelepípedos. Ahora bien, Mies ha hecho todos los esfuerzos posibles para que estos paralelepípedos se perciban como láminas, superficies planas de espesor nulo. De entrada, en los muros de piedra ha reducido el espesor al mínimo, pues los muros no son de carga y la losa es soportada por los ocho pilares metálicos. En segundo lugar, aunque en realidad los muros están formados por un bastidor metálico al que se fijan las placas de mármol, parecen macizos gracias a la pieza de remate que se utiliza en los extremos. De esta forma, a pesar de que el grosor es considerable, percibido en relación con las otras dos dimensiones, cada muro asemeja una única lámina de un único material. En tercer lugar, los muros están recortados en toda su pureza, sin ningún tipo de referencia constructiva que socave su integridad. En cuarto lugar, las mamparas de vidrio, gracias a su mínimo grosor se perciben sin problemas como planos virtuales. A pesar de la inevitable presencia de las carpinterías, cada una de las mamparas está unificada por un único color —verde, gris oscuro y blanco. En quinto lugar, son también planos abstractos las superficies rectangulares de color o no-color que encarnan las cortinas rojas y la alfombra negra. Por último, las cubiertas del Pabellón están estucadas en blanco en su parte inferior y en los cantos, sugiriendo planos exentos.

Por otra parte, vemos qué operaciones se realizan para que los pilares sean percibidos como líneas rectas. La sección de una recta es un punto, elemento sin dimensión, localizable, representable únicamente sobre un plano por intersección entre dos rectas o espacialmente por intersección entre tres planos. Mies sitúa en planta sus pilares mediante la intersección

de dos segmentos de recta —perpendiculares entre sí y respetando las direcciones principales—: la sección cruciforme de los pilares del Pabellón representa un punto. La extrusión de los puntos determina las líneas que representan los pilares.

Ahora bien, una línea tiene una única dimensión, por tanto, no tiene corporeidad alguna. Para eliminar la inevitable corporeidad de los pilares cruciformes Mies los recubre de un chapado cromado que convierte cada una de sus caras en espejos. Los pilares de Mies son prácticamente transparentes.

## CONCLUSIONES

Las afirmaciones de Padovan y Zevi tienen sentido. No obstante, en el primer caso, la propuesta inicial de Mies para la colonia Weissenhof, que cumplía con alguna de las características de la ciudad ideal de Mondrian, nunca se llegó a materializar. En el segundo caso, aunque alguna de las casas, fundamentalmente la *Casa de Exposición*, cumple varias de las características de la ciudad ideal de Mondrian, y podemos presuponer que un conjunto de casas similares organizado por Mies podría ejemplificar la idea de ciudad ideal de Mondrian, este conjunto nunca se ha materializado.

Si realmente queremos hacernos una idea de cómo sería la ciudad neoplástica, debemos introducirnos en el laberíntico espacio del *Pabellón de Barcelona*. Este espacio, preservado de su entorno sobre su podio de travertino, cumple con todas las características definidas por Mondrian para su ciudad ideal. Es posible, por tanto, entenderlo como una representación o maqueta de dicha ciudad.

La visión que se da del *Pabellón de Barcelona*, a través del video 1 (Bris, 2007), enfatiza la interpretación que hemos realizado del edificio de Mies: permite apreciar los distintos grados de diferenciación que entre interior y exterior se producen sobre el podio; privilegia la visión de un espacio continuo en el interior del Pabellón; y contribuye a agrandar un espacio de dimensiones relativamente pequeñas, lo que facilita percibir el Pabellón como una porción de ciudad.

Por su parte, la comparación entre ambos videos (Bris, 2007 y 2010), permite resaltar los paralelismos establecidos: entre el espacio ilimitado del que la pintura de Mondrian parece mostrarnos distintos fragmentos y el espacio homogéneo del que el *Pabellón de Barcelona* parece ser una porción; entre los elementos formales predeterminados que configuran la pintura neoplástica de Mondrian y su traducción tridimensional en el edificio de Mies; entre la ausencia de figura y fondo de la pintura de Mondrian y la simultaneidad con la que se construyen en el *Pabellón de Barcelona* los espacios privados y los públicos.

Por último, cabe preguntarse qué influencia ha tenido la ciudad ideal de Mondrian sobre nuestras ciudades. Dado el fuerte carácter utópico de su propuesta, resulta difícil encontrar paralelismos con nuestra realidad construida. Sin embargo, pensamos que sí puede ser de aplicación el análisis crítico que Mondrian realiza sobre la ciudad existente de su tiempo. Aplicando criterios extraídos del ámbito de la pintura, Mondrian determina que los males de la ciudad tradicional derivan de su propia concepción: primero, el ámbito privado de la vivienda —figura—; después, el espacio público como negativo o espacio residual de la vivienda —fondo.

Desde este punto de vista, las últimas corrientes urbanísticas en el diseño y planificación de nuevos barrios no hacen sino enfatizar la superioridad jerárquica del espacio privado sobre el público. Los barrios de la periferia, y por tanto de nueva planta, de muchas de las

metrópolis latinoamericanas y españolas se organizan en torno a grandes complejos residenciales, cuyo esquema reproduce la visión crítica que Mondrian apreciaba en la ciudad existente: la zona de vivienda, que incluye espacios de esparcimiento y socialización de uso exclusivo para los propietarios —en algunos casos servicios y abastecimientos que los hacen ser autosuficientes—, está limitada por un vallado de seguridad que define claramente una figura respecto al fondo que representan los viales, ya no calles, sino vías rápidas destinadas a ser recorridas en vehículos a motor. El origen de estos condominios se remonta a la primera mitad del siglo XX, no obstante, esta forma de planificar los nuevos barrios residenciales experimenta un enorme auge en nuestros días y está generando un nuevo tipo de espacio público-privado destinado exclusivamente a aquellos ciudadanos con el nivel de ingresos suficiente para poder acceder a los mismos. Mientras, el espacio público real se degrada progresivamente, al servicio de la comunicación vial de estos grandes complejos residenciales y no como espacio para ser vivido por todos los ciudadanos. Este esquema, además de limitar la posibilidad de intercambio y socialización, tal y como apreciaba Mondrian en la ciudad tradicional, también potencia la segregación social y la degradación del verdadero espacio público.

## REFERENCIAS

- Barr, Alfred. *Cubism and Abstract Art*. Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1936.
- Blavatsky, Helena Petrovna. *The secret doctrine: the synthesis of science, religion, and philosophy*. [En línea]. Pasadena, California: Theosophical University Press, 1999. <http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Blotkamp, Carel. *Mondrian. The Art of Destruction*. Londres: Reaktion Books. 1994.
- Bois, Yve-Alain. "Mondrian and the Theory of Architecture." *Assemblage*, núm. 4 (October 1987). Cambridge, MA: MIT Press. 102-130.
- Bris, Pablo. Video 1. 2007. En: <https://youtu.be/IXfUdddM6QQ> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Bris, Pablo. Video 2. 2010. En: <http://youtu.be/XGxyNJVpi1k> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Bris, Pablo. "La influencia de la teosofía sobre la obra neoplástica de Mondrian." *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 26, (octubre 2014). 489-504. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/42960>. Fecha de acceso: 07 may. 2016.
- Doesburg, Theo van. *Ritmo de una danza rusa*. Óleo sobre lienzo, 135,9x61,6 cm. The Museum of Modern Art, 1918. En: <http://www.moma.org/collection/works/78948> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Hilberseimer, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: ITT University Press Chicago, 1956.
- Jaffe, Hans L. C. *De Stijl. 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff. 1985.
- Jansen, Hans. "Lire la nouvelle plastique", in *Mondrian*, ed. B. Leal. Paris: Centre Pompidou, 2010. 67-80.
- Mertins, Detlef. "Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde," En *Mies in Berlin*, ed. Terence Riley y Barry B. Erdgoll. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- Mies van der Rohe, Ludwig. Entrevistado por Franz Schulze en *Panorama* (suplemento del *Chicago Daily News*), 27 de abril de 1968, reproducida en *Tegethoff* (1985, p. 50).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Colonia de viviendas Weissenhof, Stuttgart, Alemania. Plano de

- situación. Lápices de colores y carboncillo sobre papel vegetal, 43,8x53,4 cms. 1926-27a. En: <http://www.moma.org/collection/works/87511?locale=es> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Colonia de viviendas Weissenhof, Stuttgart, Alemania. Plano de situación. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 69,8x149,2 cm. 1926-27b. En: <http://www.moma.org/collection/works/87509?locale=es> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Casa de Exposición, Berlín, Alemania. Planta baja con amueblamiento. Lápiz sobre papel vegetal, 38,8x83,2 cm. 1930-31. En: <http://www.moma.org/collection/works/87595> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Casa Tugendhat, Brno, República Checa. Planta baja. Tinta y lápiz sobre papel vegetal, 62,2x97,8 cm. 1928-30a. En: <http://www.moma.org/collection/works/89535?locale=en> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Casa Tugendhat, Brno, República Checa. Segunda planta. Tinta sobre papel vegetal, 56,5x87,6 cm. 1928-30b. En: <http://www.moma.org/collection/works/89534?locale=en> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Proyecto de la Casa Hubbe, Magdeburgo, Alemania. Planta baja con amueblamiento (versión final). Lápiz sobre cartón, 48,3x67,3 cm. 1934-35. En: <http://www.moma.org/collection/works/741?locale=en> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Proyecto de Casa Ulrich Lange House, Krefeld, Alemania. Planta y alzado. Lápiz y lápiz de color sobre papel vegetal, 38,1x54 cm. 1935a. En: <http://www.moma.org/collection/works/87666> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Proyecto de Casa de Campo de Ladrillo, Postdam- Neubabelsberg. Planta. Tinta sobre carton, 76,2x101,6 cm. 1964. En: <http://www.moma.org/collection/works/780?locale=en> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Proyecto de Casa con Patio. Planta. Lápiz sobre papel vegetal, 41,9x29,8 cm. 1935b. En: <http://www.moma.org/collection/works/87650?locale=es> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig. Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, España. Planta baja. Tinta y lápiz sobre papel, 57,2x97,8 cm. 1929. En: <http://www.moma.org/collection/works/87530?locale=en> (Acceso: 26 de enero de 2016).
- Mies van der Rohe, Ludwig (1993). *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.
- Mondrian, Piet. "De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (III)". *De Stijl*, núm. 10 (agosto 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993a. 80-84.
- Mondrian, Piet. "De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (II)". *De Stijl*, núm. 8 (junio 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993b. 61-67.
- Mondrian, Piet. "De lo natural a lo abstracto, es decir, de lo indefinido a lo definido (II)". *De Stijl*, núm. 9 (julio 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993c. 68-79.
- Mondrian, Piet. "La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno [no natural]) (I)". *De Stijl*, núm. 3, V (marzo 1922). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993d. 123-131.
- Mondrian, Piet. "Lo justificado en la nueva imagen". *De Stijl*, núm. 5 (marzo 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993e. 44-52.
- Mondrian, Piet. "Lo justificado en la nueva imagen (continuación)". *De Stijl*, núm. 7 (mayo 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993f. 53-60.
- Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral Editores, 1973.

- Mondrian, Piet. "La nueva imagen como 'pintura real-abstracta'. Medio de expresión y composición" *De Stijl*, núm. 3 (enero 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993g. 32-36.
- Mondrian, Piet. "Medio de expresión y composición (continuación)" *De Stijl*, núm. 4 (febrero 1918). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993h. 37-43.
- Mondrian, Piet. "La nueva imagen como estilo" *De Stijl*, núm. 2 (diciembre 1917). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993i. 23-31.
- Mondrian, Piet. "El hombre - La calle - La ciudad" *i10*, núm. 1 (enero 1927). Trad. en Bruno Zevi, *Poética de la arquitectura neoplástica*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1960. 79-92.
- Mondrian, Piet. "Introducción" *De Stijl*, núm. 1 (octubre 1917). En *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993j. 15-22.
- Mondrian, Piet a Alfred Roth. 26 de junio de 1933. En *The new art-The new life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. H Holzman, y M. S. James. London: Thames and Hudson, 1987.
- Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- Padovan, Richard. *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. London: Routledge, 2002.
- Rykwert, Joseph. "The dark side of the Bauhaus". En *The necessity of artifice*. London: Academy Editions, 1982.
- Schulze, Franz. *Mies van der Rohe. Biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986.
- Tafuri, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997.
- Tafuri, Manfredo. *La esfera e il labirinto*. Torino: Giulio Einaudi, 1980.
- Tegethoff, Wolf. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1985.
- Welsh, Robert P. "Mondrian and Theosophy". *Piet Mondrian Centennial Exhibition*. New York: S.R. Guggenheim Museum, 1971. 35-52.
- Wright, Frank Lloyd a Philip Johnson. 26 de febrero de 1932. En Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986.
- Zevi, Bruno. *Poética de la arquitectura neoplástica*. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, 1960.

**Cómo citar este artículo:**

Bris Marino, Pablo. "La ciudad ideal de Mondrian y el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. Estudio comparado" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 163-183, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.cimp>