

Circo es una publicación editada por CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, integrada originalmente por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.  
Con la colaboración de Jesús Vassallo. Calle Artistas 59, 28020 - Madrid.

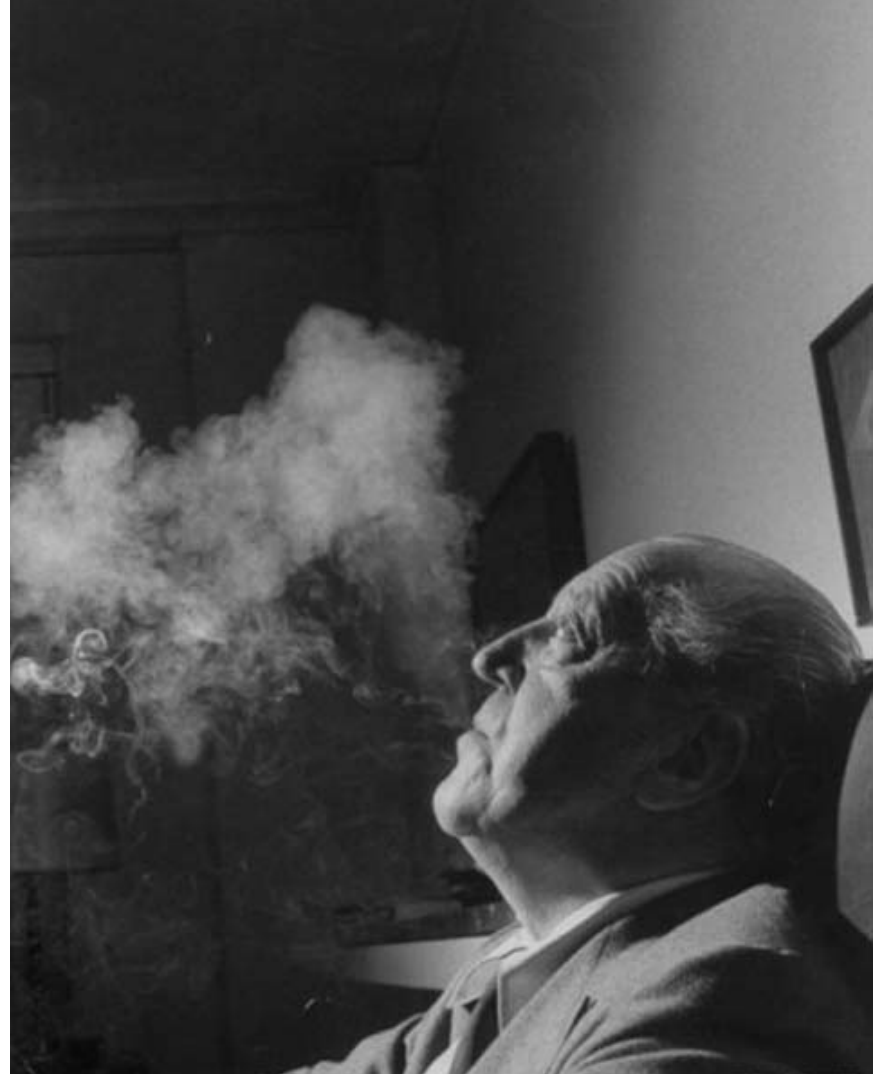
Ilustración de la primera página: Mies Van Der Rohe para Life Magazine. New York , 1956  
Imagen interior: Patente española para un "Perfeccionamiento en sillas, butacas y muebles similares". Mies Van Der Rohe, 30 de enero de 1931.

2013. 189  
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

VOLUTAS DE MIES

PABLO LÓPEZ MARTÍN



El Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York ejerce de albacea sobre los documentos que Mies van der Rohe legó a su muerte en 1969. El archivo del arquitecto recoge, entre muchos dibujos, más 150 bocetos de sillas fechados en una holgada horquilla temporal que va del año 1926 al 1946. La inmensa mayoría de esos dibujos pertenece sin embargo a un período mucho más corto de tiempo comprendido entre los últimos años de la década de los 20 y principio de los 30. No hay ningún otro proyecto en la producción miesiana que se le pueda comparar en cuanto a lo abundante de su documentación durante esta etapa. Extraña, por una parte, la intensidad con la que Mies se vuelca en esta investigación de la que no se conoce encargo ni cliente. No había, a priori, causa aparente que justificara un estudio tan concienzudo. De la gran mayoría de modelos de sillas dibujados no consta que figuren en ningún catálogo comercial, tampoco llegarían a fabricarse y ni tan siquiera a testarse su viabilidad en taller. Parecía por tanto una de esas obsesiones con las que Mies se encerraba a solas, pasando horas y horas inmóvil, "tinking" como les decía sus desconcertados alumnos del ITT de Chicago, con la única finalidad de agotar todas las posibilidades que un determinado tipo podía ofrecer. De esta época, su biógrafo Franz Schulze, nos relata cómo Mies se sumió en una etapa profundamente introspectiva de forma paradójicamente deliberada, a pesar del reconocimiento mayoritario de la profesión y de las numerosas ofertas para exponer su trabajo. En lógica correspondencia su trabajo también se vuelca aún más si cabe sobre sí mismo. Prueba de ello no figura solamente esta investigación de tintes autistas sino otra mucho más célebre, como es la serie de las casas patio, que se iniciaría en el año 1931 prolongándose hasta su etapa americana en 1938. Sin encargo ni promotor, Mies parecía decidido a ser su único cliente.

Por otra parte, extraña también la voluptuosa formalización de estos modelos. En estos dibujos es reiterativo el uso de la curva - sin ningún género de duda más presente que en todo el resto de su carrera- en un arquitecto que tanto había recelado de ella. Los esquemas no corresponden con una idea preconcebida de la estructura en Mies. A Mies, como

años de edad afirma en una entrevista mantenida con Christopher Wilk, que la idea le había sido robada por Stam cuando el propio Breuer se la contó en confidencia durante una visita a Dessau. Stam, por su parte, que también fue entrevistado por Wilk, contestó que esa historia era una fantasía, ya que él nunca coincidió con Breuer en la Bauhaus. Mies pronto se retirará de esta puja, y el pleito entre Stam y Breuer lo que es lo mismo, entre sus respectivas compañías, Lorenz y Standard Möbel, se resolvió a favor del primero concediéndole finalmente el derecho de la patente el 27 de julio de 1931. Stam en esta ocasión le devuelve el golpe a Mies y aprovecha la concesión de la patente para introducir en ella las mejoras aportadas por el arquitecto alemán.

Los litigios supusieron sin lugar a dudas un momento poco agradable para Mies que seguramente encontraría este episodio algo poco fructífero para una figura consolidada como él. Quizá fuera esta la razón por la que renunció a los derechos de explotación de su modelo y se lanzó de una forma tan intensa a un estudio sobre lo que él consideraba su verdadera e inequívoca aportación y que daría lugar a toda esta ingente producción de bocetos y patentes. Quizá fuera también esta amarga experiencia, llena de conflictos legales, la que le empujara a registrar con minuciosidad cada uno de sus avances, como en una conjura hecha consigo mismo, para no tener que volver a renunciar nunca más a ninguna de sus ideas.

poderosamente la atención a los visitantes y profesionales que acuden a la muestra.

Tan sólo un mes más tarde, el 24 de agosto de ese mismo año, y meses antes de la clausura de la muestra el 9 de octubre es cuando Mies, en un gesto de rapidez y vista comercial se adelanta a todos sus competidores, entre ellos el propio Stam, y registra en Berlín la demanda de patente de la silla volada, finalmente concedida el 22 de octubre del año siguiente. En la memoria no se menciona en ningún momento el hecho más reseñable de la invención, la ausencia de patas traseras y el consecuente funcionamiento en ménsula de la silla. Mies sabe perfectamente que esa invención no le corresponde y se esfuerza por acentuar en el texto exclusivamente aquellos aspectos que fueran una aportación propia al esquema original de Stam. De hecho el título bajo el que declara la patente es el de un "perfeccionamiento en sillas y sillones curvados", dando a entender que su propuesta es una mejora sobre otra anterior. En cierto modo, lo único que hacía Mies era proteger su propia invención. La patente trata de ser intelectualmente honesta y no apropiarse de ninguna invención ajena. Nada podía hacer Mies si el modelo que implementaba aún no había sido previamente registrado.

La silla se convierte rápidamente en un objeto de deseo de la vanguardia arquitectónica. Pronto amueblará todas las casas de Mies y también la de muchos de sus coetáneos, así como los Proun de su compañero y amigo El Lizzistzky. Giedion llegaría a comentar sobre la silla que en ella "la bidimensionalidad se ha sustituido por una estructura espacial, que subraya la transparencia y expresa el nuevo concepto de espacio de nuestra época".

El 18 de Junio de 1929 tan sólo unos meses antes de partir a la Unión Soviética junto con Ernst May para una estancia de cuatro años, Stam, en clara prueba de su escaso interés comercial por las posibilidades de su modelo de silla, vende los derechos de reproducción al diseñador y empresario húngaro Anton Lorenz. Es él, quien, con lo derechos en su poder inicia un litigio con Mies y también con Marcel Breuer, que para entonces también reclamaba para si la invención de la silla volada. Breuer mantendría la exigencia de su autoría hasta el fin de sus días. En 1979, ya con 77

bien señala Robin Evans, le preocupa tanto la verdad de la construcción como la expresión de esa propia verdad. Sus estructuras tratan de mostrarse adheridas a atributos relacionados con la claridad y la racionalidad cosa que no sucede en este ejemplo: no son regulares, no son abstractos y sobre todo, tampoco son rectilíneos. Con anterioridad tan sólo había empleado la curva en contadas ocasiones. El Café de Terciopelo y Seda, la Tugendhat o, la más libre y arbitraria de todas, la planta para el concurso del rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín. Una licencia que el mismo Mies se vio en la necesidad de justificar posteriormente y que no se volvió a repetir.

El Archivo Histórico de la Oficina de Patentes Española alberga un documento que ordena, fecha y da sentido a la primera de estas cuestiones, el por qué de esta enigmática producción. El 30 de Enero de 1931 Mies, a través de un agente comercial español, Luis Ungría de Gargallo, presenta en el Registro de la Propiedad Intelectual de la madrileña glorieta de Atocha, una demanda de patente de invención para un "Perfeccionamiento introducido en sillas, butacas y muebles similares". Mies había estado inmerso desde el año 1926 en una investigación sobre el mueble flexible, modelos de sillas realizados a base de tubo o pletina de acero y que en sus propias palabras ofrecieran la virtud de resultar "más cómodos al sentarse y al abandonar el asiento". El problema, explica Mies en la memoria de la patente, "queda resuelto merced al hecho de que el bastidor y la superficie de sentar desempeñen una función elástica de resorte independientemente el uno del otro".

La patente original fue presentada en Berlín el 20 de diciembre de 1929 y se encuentra disponible en la Deutschen Patent-und Markenamt (Archivo de Patentes Alemán). Casi un año después, el 18 de Noviembre de 1930 Mies recibe una primera aprobación, aunque ésta no será plenamente vigente hasta la fecha de su publicación -beginn der patentdauer- el 15 de febrero de 1932. Durante ese año de trámites Mies no deja de trabajar infatigablemente sobre su idea buscando la forma de optimizar aún más el uso del acero y que no deja sino de mostrar la idea de paradigma que subyace en la tarea miesiana. En Mies, la arquitectura es una tarea de máximos técnicos: las luces se llevan al máximo posible, los

pilares se llevan a la mínima presencia, los cantos de losa a su mínimo espesor. El agotamiento del tipo viene dado cuando la técnica llega a su cénit o en sus propias palabras: "allí donde la tecnología alcanza su verdadera culminación, trasciende a la arquitectura". Esta investigación abierta propicia la aparición de nuevos modelos y la patente original pasa de los 7 ejemplos iniciales a los 23 finalmente consignados. Esto daría lugar a una versión ampliada que es la que Mies emplea en los meses posteriores para registrar su idea por toda Europa: Suiza, Francia, Gran Bretaña y que finalmente también llega a España.

La coincidencia que se produce entre los gráficos que explican las patentes y ese conjunto de croquis sin identificación precisa recogidos en el MoMA es plena. Esto nos permite no sólo acotar su fecha, que por lógica siempre antecederá a la de la publicación de la patente correspondiente, sino también determinar la finalidad de todo aquel proceso como un conjunto coherente al que Mies se había entregado con tanta intensidad.

El hallazgo que tan celosamente Mies quería proteger con esta extensa patente, no era tanto un modelo, sino un mecanismo. Todas los croquis que Mies realizó eran insistentes variantes sobre un mismo sistema, todas ellas diferentes formalizaciones derivadas de un único comportamiento mecánico, el funcionamiento en resorte. Para proteger su invención Mies trató de desarrollar todos los posibles esquemas que de ese mecanismo se pudieran derivar. De idéntica forma será el mismo sistema el que sustentará el pabellón, el museo, la casa... Mies reduce su tarea a la creación de un léxico esencial y universal que le permite enfrentar cualquier proyecto. Así, modelos tan célebres como la silla Brno o la Barcelona se entienden en realidad como derivadas de este único sistema, el mueble flexible, objeto de estudio de toda una vida. Dado el documentado desdén por la forma del que Mies hacía gala - "Cuando comenzamos un proyecto no pensamos en la forma, pensamos en el modo correcto de utilizar los materiales; después aceptamos el resultado" - pudiera parecer contradictorio encontrarse con esto modelos tan formalmente exuberantes. Sin embargo, es en esta patente, donde Mies imprime una sofisticada forma de

(Rascacielos) publicado en el n°4 de la revista Frülcht donde elogia efusivamente la belleza desprendida por la desnudez de los edificios aún en construcción. No es de extrañar que sintiera especial atracción por esa silla que era de piel y huesos, tal y como el artista e ideólogo Theo van Doesburg había bautizado la propia obra de Mies.

Ese pequeño objeto era capaz de ser propositivo para Mies en muchos de los campos sobre los que había dedicado su trabajo. Mies observaba esa silla como un catalizador de todo su pensamiento de los años 20. No podía imaginar un habitante más coherente para sus diseños. Esa silla, aunque había sido creada por Stam, de alguna forma, le pertenecía intelectualmente.

Después de su encuentro con Stam en Stuttgart -según Sergius Ruegenberg, colaborador de Mies en aquel período - Mies se puso a desarrollar su propio modelo de silla volada inmediatamente después de su regreso a Berlín. En un tiempo record para su forma exasperantemente lenta de trabajar, Mies fue capaz de desarrollar un modelo propio en ménsula. Sirva como ejemplo comparativo que para redactar el texto del catálogo de la Colonia, Mies precisó de un año. Para desarrollar su modelo de silla después del encuentro con Stam apenas hicieron falta unas pocas semanas. El modelo de Mies aprovechaba aún mejor las virtudes del acero que el propio modelo de Stam introduciendo una mejora a través de su forma semicircular que permitía una suave y controlada flexión del asiento y que convertía el esquema mecánico tubular en un resorte. Además había construido su modelo con un tubo de 25 mm en lugar del tubo tipo de 20 empleado por Stam, por lo que la silla ganaba en fiabilidad y resistencia. Su modelo era decididamente más cómodo al inclinarse y acompañaba el movimiento al incorporarse, y era además de mayor serenidad en la forma que el duro e intransigentemente determinista modelo del holandés.

El 23 de Julio de 1927 abre sus puertas la colonia Weissenhof y el bloque de apartamentos a cargo de Mies finalmente contiene su propio modelo. Posiblemente para Stam, esto se tratara, sobretodo, de un motivo de orgullo puesto que había servido de referencia a todo una figura de la vanguardia arquitectónica como era Mies en aquel momento. La silla supone, en ambos casos, todo un éxito y llama

En la noche del 22 de noviembre de 1926 tiene lugar una cena de confraternización de los arquitectos integrantes del plantel de la colonia Weissenhof. Ese encuentro será el primer contacto personal entre Mart Stam y su admirado Mies del que tenemos constancia. Stam había recibido esa misma noche una invitación de boda de su amigo el pintor y escenógrafo Willy Baumeister con la también pintora Margarete Oehm y es precisamente el dorso de esa tarjeta de boda la que serviría a Stam para explicar a Mies mediante unos croquis su idea de la silla volada que amueblaría el conjunto de viviendas que le había sido encomendado, según relata el testigo de los hechos Heinz Rasch. Para entonces, Stam ya había construido un primer prototipo con ocho tuberías de gas y otras ocho articulaciones en codo. El principio era sencillo pero igualmente sorprendente, la silla se configura como una línea continua de acero que trabaja solidariamente de tal manera que es la base la que contrarresta el peso ejercido sobre el respaldo siendo posible de esta forma prescindir de las patas traseras. El diseño, aunque precario y poco operativo en su prototipo inicial, no tenía nada de inocente a pesar de que, como suele ser habitual, su creador no era aún consciente de todo su potencial.

Mies sin embargo estaba ya mucho más entrenado para discernir aquello que era realmente novedoso y esa silla le impactó profundamente como posteriormente quedaría sobradamente demostrado. El mismo prototipo, a pesar de sus limitaciones contenía ya, con toda su fuerza expresiva, las ideas sobre las que Mies había estado orbitando desde hacía más de cinco años. El material, en la expresión optimizada de sus capacidades mecánicas, había sido capaz de reformular un tipo tan tradicionalmente establecido como el de la silla. El contenido estético no era un añadido a su función sino se desprendía de la forma sintética, en cuanto a medios y expresión, con que la acometía. La silla por otra parte, coincidía también con la época en la que Mies empieza a sentir gran interés sobre la ligereza y sobre la estructura como vértice organizador. Su arquitectura se convertirá en la visión transparente de la estructura no sólo organizativa o constructiva sino también física. Es en estos años donde precisamente Mies escribe el artículo "Hochhäuser"

desprecio por la forma preconcebida. En ella, un mismo sistema mecánico es expresado mediante múltiples variables equivalentes, sin mayor predilección por ninguna en concreto. La superación del modelo tan bellamente formalizado del primer diseño volado de 1926 hace ver que el interés no es el de la forma concreta. Es precisamente la forma lo único que no se mantiene en ninguno de los ejemplos formulados en la patente.

Si bien la primera cuestión parece resuelta, es decir, la que se interrogaba sobre la coherencia de esta colección de dibujos, surge ahora otra cuestión de índole más biográfica sobre la necesidad de Mies por patentarlo, por registrar de forma tan exhaustiva su invención precisamente él que hablaba con desdén de la autoría, y que proyectaba una suficiente generosidad sobre sus propias creaciones:

*"Nosotros nos limitamos a las estructuras que son posibles en la actualidad e intentamos resolver todos los detalles. De esta manera queremos construir una base para la evolución futura."*

*"Si quisiéramos inventar cada día algo, no llegaríamos a ninguna parte. No cuesta nada inventar formas interesantes, en cambio es muy laborioso trabajar a fondo sobre algo."*

*"No perseguíamos ninguna solución personal, sino buenas soluciones estructurales. No me molesta que alguien las utilice, pero sí que las utilice mal."*

Para encontrar respuesta a esta cuestión quizá haya que retroceder unos años atrás hasta el año 1926, ese año sobre el que Mies aludía retrospectivamente en una entrevista del año 1964 como el año más importante de la modernidad. Para entonces Mies es ya un arquitecto asentado en el credo moderno que deja atrás un pasado de esquizofrenia proyectual que le debatía entre proyectos vanguardistas y casas repletas de clichés academicistas. En este año consigue desde su posición como vicepresidente de la Werkbund que se le encomiende la dirección de la colonia Weissenhoff, una urbanización experimental que se habría de levantar en Stuttgart y sobre la que estaba previsto volcar todas las cuestiones que estaban latentes en el debate disciplinar de ese momento: prefabricación, industrialización, racionalización etc. Entre las labores de Mies como director estaban las de realizar el plan director, la organización de

las exposiciones adyacentes junto a Lilly Reich y la elaboración del plantel de arquitectos que participarían además de reservarse para él la ejecución de uno de los bloques de apartamentos de la colonia. En la nómina final figuraban arquitectos de la talla de Oud, Behrens, Gropius, Scharoun, Van de Velde, Taut o el propio Le Corbusier. Otros ejemplos de conjuntos de viviendas de la vanguardia alemana patrocinados por gobiernos municipales y estatales se extendían por la geografía teutona, pero ninguno había suscitado tanto interés ni había concentrado tal amalgama de talento europeo junto. Entre tanta figura llamaba la atención la presencia de un joven y entonces desconocido arquitecto representante de los Países Bajos llamado Martinus Adrianus Stam. Su trabajo había tenido poca repercusión internacional hasta la fecha y se había desarrollado principalmente en colaboración con otros arquitectos de mayor prestigio como Hans Poelzig- presidente del Werkbund entre 1919 y 1926- o Max Taut. Su obra de mayor trascendencia mediática había sido hasta entonces la fábrica Van Nelle que firma en colaboración con sus colegas de Rotterdam Brinkman y Van der Vlugt y cuya factura es, según afirmarían los Smithson varias décadas después, de clara inspiración miesiana. La opción más probable es que el primer contacto entre Mies y Stam llegara vía publicación puesto que cada uno de ellos estaba en esos momentos al frente de dos revistas de gran influencia en la vanguardia arquitectónica europea: la germana G y la suiza ABC. Entre ambas revistas y arquitectos se estableció una curiosa relación editorial guiada por temáticas e intereses similares, en la que Stam llegó a publicar varios de los proyectos teóricos que Mies estaba llevando a cabo. No hay duda de que esta relación impresa, y las amistades comunes como El Lissitzky y Hans Richter, jugaron un rol definitivo para la inclusión del joven Stam en la nómina de arquitectos de la Weissenhof.

Dentro de los objetivos de la colonia no estaba sólo el de exhibir nuevas formas de construir viviendas, más industrializadas y baratas, sino que pretendían anticipar la vida doméstica del futuro. La arquitectura moderna, que la colonia representaba, quería mostrar y vender al mundo una nueva forma de vida. Mies lo deja patente en el catálogo

oficial de la exposición cuando dice que "el problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual y la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida"

Para ello sus viviendas debían de presentarse al completo bajo esa imagen. La propuesta, para resultar real, debía ser una propuesta integral. Para vender esa anticipación de la vida moderna los interiores del pasado no podían formar parte de esa visión escenificada del futuro. Había una necesidad de crear un mobiliario que participara de esa imagen de la modernidad, al igual que ya lo hacían las viviendas en su imagen externa. "Objetos de la vida moderna capaces de suscitar un estado de ánimo y de vida moderno", en palabras de Le Corbusier. Las viviendas de la Weissenhof se poblarían, por tanto, con muebles que siguieran esa pauta. El camino a seguir lo había marcado Marcel Breuer con sus muebles tubulares en la Bauhaus. Algunos arquitectos, como Gropius, recurrieron directamente a ellos. Otros se decantaron por las sillas comercializadas por la casa Thonet -Le Corbusier las utilizaría en múltiples ocasiones hasta que tuvo la ocasión de firmar su propio catálogo- que en efecto resultaban modernas por el diseño tan adelantado a su tiempo, pero que en definitiva, databan de la exposición universal de Londres de 1851. Los más osados se lanzaron finalmente al diseño de sus propios modelos como harían Stam y el propio Mies.

