

REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Arques

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
arquessoler@gmail.com

Mies y el paisaje / Mies and the landscape

El pensamiento y la obra de Mies van der Rohe son un ejemplo de cómo la arquitectura se relaciona con la naturaleza y viceversa. Algo que ha quedado recogido en sus escritos y en algunas de sus obras más significativas y emblemáticas, como el Pabellón de Barcelona (1929) o la casa Farnsworth (1945). En la respuesta arquitectónica de Mies existe una clara interacción con el lugar donde se inserta la arquitectura y con el paisaje. Una preocupación que ha quedado fundamentada en su obra como uno de sus valores más reveladores. Concretamente, en la obra de Mies esta preocupación adquiere una dimensión propia, una dimensión simbólica de la arquitectura cuya función es explícitamente independiente de un “habitar”. Una arquitectura que diferencia entre “inserción en el lugar” y “adecuación mimética al lugar”. Una arquitectura contextualizada (no mimetizada), donde la percepción del paisaje sirve para poner en conexión valores ambientales, culturales o formales que nos ayudan a entender el lugar como un “todo”, un sistema de relaciones en el que la idea de “forma” es sustituida por la idea de “sistema”.

The thought and work of Mies van der Rohe are representative of how architecture relates to nature and vice versa. Something that is still present in both his texts and some of his most significant and emblematic projects, such as the Barcelona Pavilion (1929) or the Farnsworth House (1945). He tried to establish a clear interaction with the place in which architecture is inserted, and also with the landscape. This goal has been pursued as one of the most important values of his work. Especially in Mies' projects, this concern acquires its own dimension from the symbolic condition of his architecture, whose function is deliberately independent of the act of 'inhabit'. His architecture distinguishes "insertion in the place" from "mimetic adaptation to the place". A contextualized architecture -not mimicked-, where landscape and its perception allows to connect environmental, cultural and formal values. These values help understand place as a "whole", a system of relationships in which the idea of "form" is substituted by the idea of "system".

Mies van der Rohe, Philip Johnson, Miguel Fisac, paisaje, extimidad, naturaleza, ecología
/// Mies van der Rohe, Philip Johnson, Miguel Fisac, landscape, extimacy, nature, ecology

Fecha de envío: 04/05/2018 | Fecha de aceptación: 29/05/2018

Fig. 01. Mies van der Rohe. Dibujo de alzado de la casa Farnsworth. 1946. Acuarela y grafito en papel de calco (33x63,5 cm.), dibujo de E. Duckett, acuarela de Mies. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY.



*Allí donde el hombre cultivado capta un efecto,
el hombre sin cultura pesca un resfriado.*

Oscar Wilde

La arquitectura siempre ha tenido la vocación de construir el lugar donde el hombre habita, de entender, actuar y transformar ese lugar. Una preocupación que ha estado presente en el trabajo de algunos de los arquitectos más representativos del siglo XX. Wright, Le Corbusier, Mies o Aalto –por nombrar solo a los más significativos– han construido sus mundos y, al hacerlo, nos han mostrado la trascendencia que tiene el paisaje en la propia configuración de la arquitectura. En la base de la práctica arquitectónica del propio Le Corbusier encontramos las influencias de la arquitectura vernácula romana –como aparece en sus cuadernos de viajes por Italia–, en la minuciosa relación que tiene su obra con el territorio, o el propio Mies, subrayando la importancia visual del carácter del lugar. Una tradición que recoge, de una manera clarificadora y ejemplar, el arquitecto Álvaro Siza cuando dice *que antes de la casa no había lugar*, sino que la casa, se convierte en ese instrumento que utilizamos para desvelar el lugar.

Construir arquitectura es, por tanto, construir paisaje, es reinterpretar y reinventar constantemente nuestra realidad, es descubrir en la exterioridad aquello que cumple funciones íntimas. Lo que Lacan llegará a definir como “extimidad” (1969), es decir: *lo que nos está más próximo, siéndonos a la vez exterior (ce qui nous est le plus prochain tout en nous étant extérieur)*. Una definición que podría hacernos pensar que lo más interno, lo más íntimo, hunde sus raíces en el exterior, es decir, en el paisaje. A través de la conciencia de la *extimidad*, la acción de construir

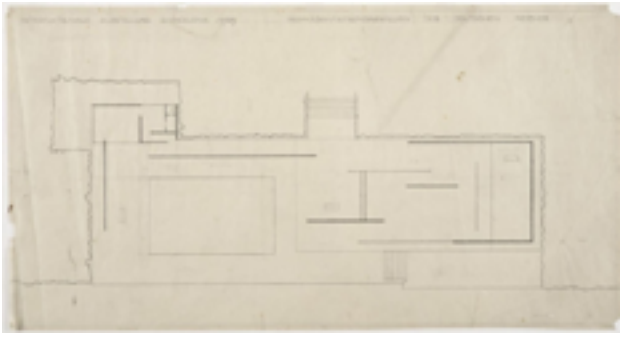


Fig. 02. Mies van der Rohe. Esquemas de distribución del Pabellón de Barcelona. Primera versión 1928/29. Lápiz sobre papel. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY.

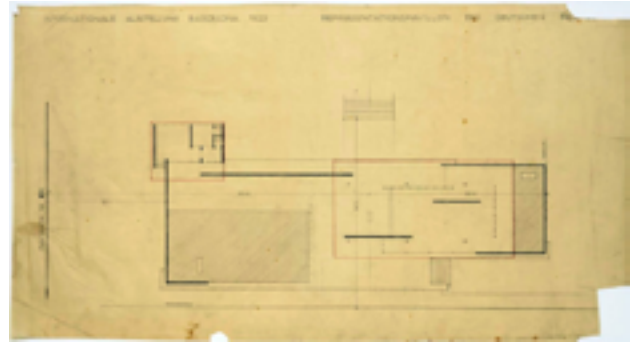


Fig. 03. Mies van der Rohe. Esquemas de distribución del Pabellón de Barcelona. Versión modificada 1928/29. Lápiz sobre papel. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY.

se convierte en un instrumento por el cual percibimos e interpretamos el mundo, hacemos visible lo invisible, materializamos nuestras ideas, comprendemos nuestro entorno y todas aquellas circunstancias que convergen en él. A través de nuestra conciencia de la *extimidad*, hacemos presente la importancia que tiene para la arquitectura la palabra “paisaje”, un concepto que siempre ha estado ligado a la mirada del observador. Una mirada cultural –ya que, la cultura descubre el paisaje cuando se descubre a sí misma como observadora de la tierra–, y una mirada fenomenológica que hace referencia a nuestra experiencia y a nuestras vivencias; es decir, una construcción cultural hecha por un observador sobre un determinado territorio. Le Corbusier decía que la naturaleza se hace paisaje cuando se enmarca y Mies afirma que la relación con el paisaje se produce de un modo visual desde el interior de la casa.

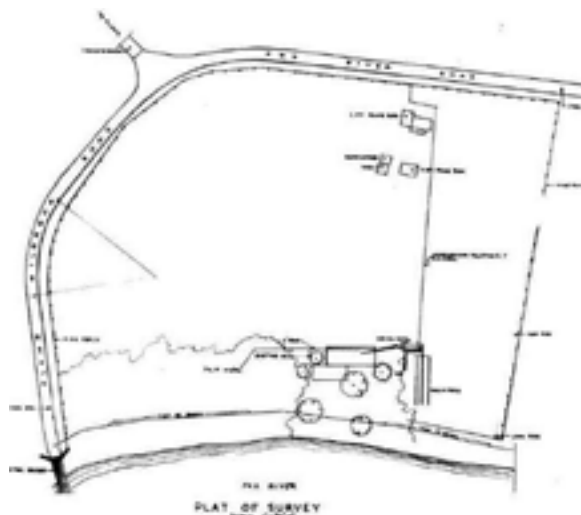
Unas precisiones, a modo de introducción, que ponen de manifiesto que la palabra “paisaje” ha constituido un campo de acción y de reflexión para la arquitectura a lo largo del siglo XX, y que hoy ese debate sigue abierto en busca de un nuevo significado. Porque más que la búsqueda de la etimología de una palabra, estaríamos hablando del origen de un concepto que ha ido evolucionando en nuestra cultura occidental desde su aparición (que según ciertos historiadores datan del siglo XVI) hasta nuestros días.

En un artículo Walter Gensmer refiriéndose al Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona, escribía que *la elección del terreno fue quizás la decisión creadora más importante del arquitecto* (figs. 02 y 03). Pero saber la veracidad de esta frase nos resulta imposible, ya que poco más sabemos de las intenciones que le llevaron a Mies a elegir este sitio. Sin embargo, hay una anécdota que cuenta Utzon –en una de las ocasiones que fue a visitar a Mies–, que es esclarecedora en el sentido de mostrarnos un Mies preocupado por su entorno:

Con él realmente sentí que era valioso saber cómo se colocaba una cosa junto a otra; fue una inspiración importante.

A principios de 1945 cuando Mies recibe el encargo de la doctora Farnsworth de diseñarle una casa de vacaciones en un terreno boscoso de 4 hectáreas a orillas del río Fox, a 75 km. al oeste de Chicago. Mies presta una especial atención a las inundaciones que se producían en la parcela por las tormentas de primavera que provocaban desbordamientos en el río, inundaciones que dejaban el terreno impracticable en sus dos terceras partes. Mies, a sabiendas de las dificultades que supondría colocar la casa junto al río, la dibujó a escasos 30 m. de la orilla. Decidió disponerla a una

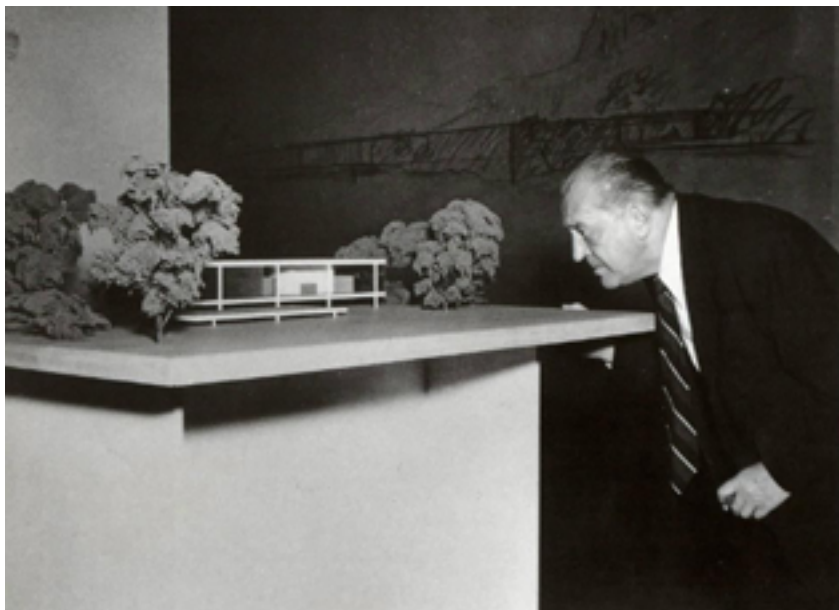
Fig. 04. Mies van der Rohe. Plano de Emplazamiento con servicios de la casa Farnsworth. 8 de abril de 1951. Original (93,5x157,5 cm.). Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY.



distancia mínima de los grandes árboles que protegerían con su sombra los calurosos y húmedos días de verano (fig. 04). Mies no modificó la topografía existente, comprobó la altura máxima que alcanzaba el agua del río cuando se desbordaba (un metro por encima del terreno) y adoptó la decisión de elevar la cota del plano del suelo de la casa a 1,60 m., es decir 0,60 m. por encima del nivel máximo que alcanzaban las crecidas del río. Una cota que hace coincidir la altura de los ojos con el plano del suelo de la casa y que, además, supondría que durante la primavera –con las crecidas del río–, la casa permanecería inaccesible. Con estas premisas, la separación de la plataforma exterior de acceso se dispondrá a una altura intermedia de 0,725 m. (5 peldaños de 14,50 cm.) con respecto al plano de suelo, y de 0,87 m. (6 peldaños de 14,50 cm.) con respecto al plano del suelo de la casa. Por tanto, la plataforma exterior podría quedar inundada si las crecidas del río alcanzaban su nivel más alto. Aunque la realidad fue bien distinta, llegando incluso a provocar la inundación de toda la casa.

Es muy conocida la polémica relación que Mies mantuvo con la propietaria de la casa, la doctora Farnsworth. Una afamada médico, soltera, a la que se le atribuyó un romance con Mies. Lo cierto es que la doctora y el arquitecto acabaron en juicio (que ganó Mies), por los excesos en el presupuesto de la casa. De hecho, cuando estuvo terminada y se fue a vivir, el mobiliario que aparece en las fotografías no era el previsto y proyectado por Mies. La casa pone de manifiesto el límite entre lo privado y lo público como un juego de ocultamiento y visibilidad. La doctora Edit Farnsworth se quejaba de que quería cambiarse de ropa sin que la cabeza apareciera por encima del tabique, o que no podía guardar el cubo de basura bajo el fregadero porque la cocina se ve desde la carretera. Por si esto no fuera suficiente, cuando se trasladó Edit a la casa, la cubierta goteaba y la calefacción producía condensaciones en los vidrios de fachada. Por eso, no es de extrañar que en 1951 la revista de arquitectura americana *House Beautiful* iniciara una campaña contra el Estilo Internacional tomando la casa Farnsworth como ejemplo paradigmático de la mala arquitectura moderna. Pero estas cuestiones técnicas, aparentemente relevantes de la casa, parecen pasar a un segundo plano cuando Mies respondía a cuestiones sobre la casa. Por ejemplo, a una pregunta de Christian Norberg-Schulz, en una entrevista concedida en 1952: ¿qué papel juega la naturaleza en relación con las construcciones? Mies respondía:

Fig. 05. Ludwig Mies van der Rohe en el MOMA ante el modelo de la casa Farnsworth, 1947. Fotografía de William Leftwich. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY.



También la naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. De todas maneras, deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que se tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realza cuando pasa a formar parte de un gran conjunto.

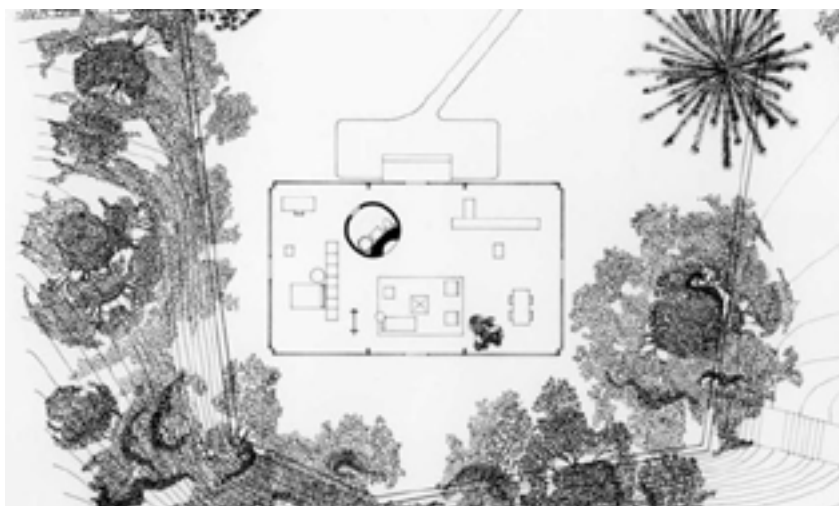
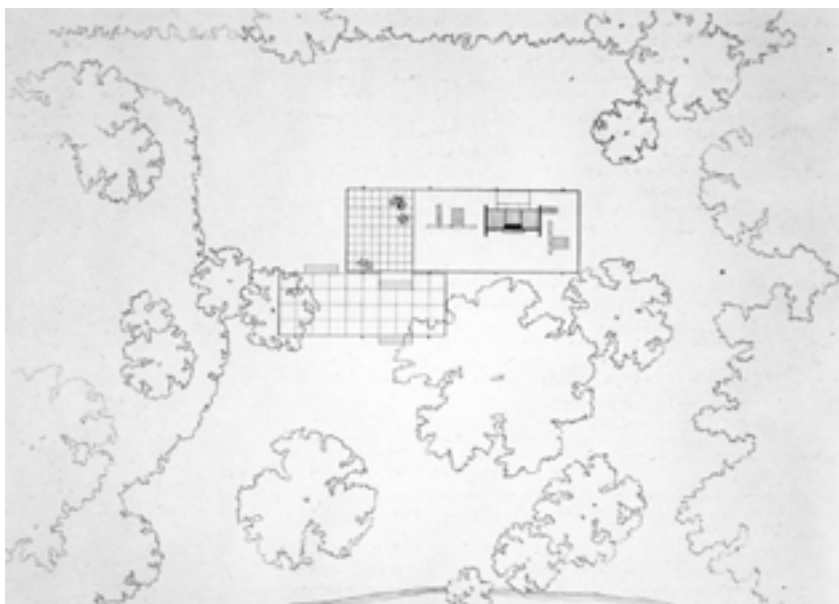
O las respuestas que, en 1959, Mies dio en una entrevista a la BBC en Londres:

Creo que la casa Farnsworth nunca se ha interpretado correctamente. Un día permanecí en la casa de la mañana a la noche. Hasta entonces no había conocido la plenitud de los colores de la naturaleza. No obstante, hay que tener la precaución de utilizar tonos neutros en el interior, porque fuera tienes todos los tonos posibles. Los colores que cambian constantemente. Puedo decir que es simplemente bello. ¿Por qué pintó los pilares en blanco? Porque era el color adecuado en el campo, en contraste con el color verde. El color negro me gusta en las ciudades. Incluso en los edificios altos, en la ciudad, desde el interior de un apartamento se ve el cielo, en la ciudad también cambia cada hora. Es lo nuevo de nuestro concepto.

Philip Johnson conocía muy bien el proyecto de la casa Farnsworth, ya que había sido comisario de la exposición de Mies en 1947 en el MOMA (fig. 05), y cuando proyecta su *Glass House* intenta emular los principios inspiradores de la arquitectura de Mies. Pero las diferencias son notables. Mies, como ya hemos comentado, no crea vínculos con el paisaje, le otorga autonomía, Philip Johnson sí. En la *Glass House* aparece el camino remarcado, el plano de acceso a la casa toca el suelo, la casa se apoya en el terreno, la disposición en semicírculo de los árboles que la rodean, o el césped plantado a su alrededor, son producto de la acción antrópica del hombre... En la Farnsworth el lugar se nos presenta en estado salvaje y los árboles no son solo una consecuencia de una solución al problema de soleamiento, sino una preexistencia de la que Mies quiere participar; la casa no toca el terreno sino que flota sobre el suelo, y el gran arce negro –además de proporcionar sombra a la casa– acaba funcionando como un umbral de acceso a la vivienda. La *Glass House* se construye en 1949, justo poco antes de que empezaran las obras de la casa Farnsworth. Pero las intenciones de Philip

Fig. 06. Mies van der Rohe. Plano de la planta de la casa Farnsworth. Exposición del MOMA, 1947. Archivo Mies van der Rohe. The Museum of Modern Art, NY

Fig. 07. Philip Johnson. Plano de la planta de la GlassHouse 1948. https://jhmrad.com/wp-content/uploads/glass-house-floor-plan-giver-pinterest-houses_81244-670x400.jpg



Johnson podríamos decir que, pese a la similitud formal, son en esencia antagónicas, los árboles que rodean la casa, más que formar parte de un conjunto, constituyen un telón de fondo artificial; lo mismo podríamos decir del camino de acceso, el peldaño que significa la entrada, el césped cuidadosamente cortado, etc. (fig. 06 y 07).

Hay dos comentarios que son muy ilustrativos en este sentido, uno por omisión (Philip Johnson) y otro por alusión (Miguel Fisac).

El 4 de junio de 1951 Philip Johnson le escribe la siguiente carta a Mies:

Querido Mies: Siento que no nos hayamos vuelto a ver desde mi visita a la casa Farnsworth. Antes de nada, déjame decirte que Edith fue muy amable conmigo y se deshacía en elogios sobre la casa. En ningún momento te mencionó, pero tampoco habló de que hubieran surgido problemas durante la construcción. Creo que muy pronto se habrá calmado y solamente espero que sea antes de que haya llenado la casa de muebles.

No encuentro palabras para expresarte cómo admiro la arquitectura. Tus soluciones brillantes a los problemas que llevan años ocupándonos son impresionantes. Las uniones entre los perfiles de acero son tan claras, tan bellamente concebidas,

*que no creo que nadie las pueda superar nunca. Está resuelto de una vez y para siempre. La ejecución también me parece maravillosa. Estoy sorprendido de que hayas encontrado operarios capaces de hacerlo tan bien. No puedo decantarme por nada en concreto porque cada cosa está tan bien como la siguiente. Quedo exhausto de imaginar todo el trabajo que has hecho.*¹

Sin embargo, cuatro años más tarde, en 1955, el arquitecto español Miguel Fisac realiza un viaje alrededor del mundo, visita la casa Farnsworth y hace un comentario muy distinto al que había hecho Philip Johnson, más preocupado por la forma que por el lugar. Fisac realizó fotografías desde todos los ángulos posibles, sin ninguna intención, como nos comentó, y *no hubo forma de sacar una mala fotografía, la arquitectura de Mies es pura estética*. Pero sobre todo, le sorprendió lo horrendo del sitio, *un lugar pantanoso y abandonado*, por lo menos así fue como se encontró la casa y el entorno donde estaba enclavada.² Si Philip Johnson se preocupa del objeto, Fisac lo hacía por el entorno, por la inserción de la arquitectura en el paisaje como acto fundacional de la casa. Mies estructura mucho más de lo que delimita su arquitectura habitada y, por eso, la inexistencia del camino de llegada a la casa Farnsworth, el sendero que se dibuja y se borra todos los años con las inundaciones, la disposición de la casa junto al río, junto a los árboles existentes, en un claro en la frondosa vegetación de la parcela, o la propia transparencia de su fachada,... no son solo cuestiones formales, sino la constatación de la condición cambiante de la naturaleza y del tiempo del que la arquitectura de Mies quiere formar parte, un posicionamiento ético tanto como estético. O, en palabras del propio Mies, *más que la casa como objeto situado en el paisaje, es la casa como ambiente*.

A Mies se le reconoce tanto por sus obras como por alguna de sus frases que han quedado para la posteridad como verdaderos manifiestos de nuestra cultura, decir Mies, es lo mismo que decir: *menos es más*. La frase y el arquitecto constituyen un todo que nos cuesta separarlos conceptualmente y, de este modo, cualquier obra de Mies la leemos bajo este epígrafe literario que nos condiciona nuestro análisis. Pero sin embargo, la historia del cambio del nombre de pila de Mies nos desvela una personalidad compleja, en la que la filosofía del *menos es más*, cuando menos, no es aplicable. Y me explico. [...] *el más joven de los hermanos, María Ludwig Michael, se convertiría en Ludwig Mies van der Rohe a comienzos de los años 1920, cuando por iniciativa propia unió los apellidos del padre y de la madre con el inventado “van der”*.³ Por tanto, el apellido Mies se transformaría en Mies van der Rohe. Haciendo, cuando menos, contradictoria su frase más famosa: *menos es más*.

Y por eso, ¿no deberíamos aceptar que la arquitectura de Mies admite otras lecturas? Y si releyéramos la casa Farnsworth, desde los ojos de la ecologista americana Charlen Spretnak (fig. 08), ¿podríamos pensar que la casa Farnsworth no es el paradigma de la modernidad, sino del

1. GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquitesis 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p.176.
2. ARQUES, Francisco. *La forma y el ornamento en la obra arquitectónica*. Tesis doctoral, 2003.ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.
3. SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986. p. 33.

ecologismo posmoderno? Cuando se habla de orden fijo, ¿podríamos pensar que Mies proyecta más que lo que construye, y por tanto, la condición cambiante y fluctuante de la vegetación del lugar, con su colorido, con las crecidas del río Fox, con el sendero de acceso,... no son parte de su arquitectura? Cuando habla de verdad universal, de la plataforma, del plano horizontal, ¿no podríamos pensar en lo particular, lo singular contextualizado en una delicada disposición de la casa en el lugar, junto al arce, al tilo, al almez o al nogal? Cuando nos habla de la naturaleza como oponente, del contraste, de lo discontinuo, de lo que está fuera, ¿no nos está hablando de la naturaleza como tema? O frente a la idea reduccionista del *menos es más*, ¿no busca Mies un ecosistema al que quiere asociarse? ¿No nos está mostrando una visión organicista más que mecanicista en la que *más no es menos*?

“THE RISE AND FALL OF MODERN IMAGES OF DENIAL”

Movimiento MODERNO	Deconstruccionismo POSMODERNO	Ecologismo POSMODERNO
Metanarrativa: La salvación, el progreso	Ninguno (Son todos los juegos de poder)	El despliegue cosmológico
El modo de la Verdad: Objetivismo	Relativismo extremo	Experiencialismo
Mundo = una colección de objetos	Un conjunto de fragmentos de objetos	Una comunidad de sujetos
Realidad = orden fijo	La construcción social	Relación dinámica
Sentido de sí mismo: ingeniería social	Fragmentado	Procesual
La verdad primaria: el universal	El particular	El particular-en-contexto
Conexión a tierra: el universo mecánico	Ninguno (falta de fundamento en total)	Cosmológica procesos
La naturaleza como oponente	La naturaleza como objeto perjudicado	La naturaleza como tema
El control sobre el cuerpo	“Erasure of the body” (It’s all construcción social)	La confianza en el cuerpo
Ciencia: El reduccionismo	Es sólo un relato	Complejidad
Economistas: las empresas	Poscapitalista	Basados en la comunidad
Enfoque político: Estado-nación	El local	Una comunidad de las comunidades de las comunidades
Sentido de lo sublime: Dios el Padre	“Señalando hacia lo sublime”	La creatividad en el cosmos, en última instancia el misterio
Metáforas clave: la mecánica, la ley	La economía (“economía libidinal”), signos / codificación	Ecología

Fig. 08. Cuadro de Charlene Spretnak, publicado en: SPRETNAK, Charlene. *The Resurgence of the Rea: Body, Nature, and Place in a Hypermodern.* New York: World. Routledge, 1999.

Mies decía que:

Las relaciones de mis casas con el paisaje se perciben mucho mejor desde dentro de la casa. Allí se comprende que, en el fondo, la casa está concebida en función de él, de su observación. Esta es la única interrelación válida. Es decir, que más que la casa como objeto situado en el paisaje, es la casa como ambiente, desde donde el hombre percibe el paisaje.



Fig. 9. Casa Farnsworth. Courtesy of Mies van der Rohe. Fotografía: Roland Halbe. <http://www.srtajara.com/wp-content/uploads/2011/07/Farnsworth-house-mies-van-der-rohe-in-srtajara21.jpg>



Fig. 10. Casa Farnsworth. Courtesy of Mies van der Rohe. Fotografía: Mel Theobald. <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2017/10/Arch2O-The-Farnsworth-House-Mies-van-der-Rohe-001-2.jpg>

En los planos de la casa Farnsworth, Mies no representa la topografía, ni la escala, ni la orientación de la casa, ni el acceso, ni el camino, ni la puerta,... y al no hacerlo, convierte la arquitectura en un juego de accesos restringidos. De este modo, Mies parece que otorga, a esa exterioridad que llamamos paisaje, una cierta sacralidad laica donde el agua, la tierra, el aire, la vegetación, y todos sus avatares, inundación, lluvia, sol, barro, frío..., todo lo que la arquitectura de la casa niega en la esencialización de sus formas puras y blancas, Mies lo honra en el paisaje (fig. 09). Es la misma operación que vemos en el Pabellón de Barcelona donde las vetas del mármol de sus muros perimetrales, que envuelven el estanque, se convierten en el testimonio de un hipotético paisaje que se percibe desde el interior del Pabellón. Mies construye la casa Farnsworth a través de dos dispositivos de observación: los marcos y los pedestales. El primero, basado en una sucesión de encuadres, a través de una ventana abierta en sus cuatro fachadas. Y un segundo dispositivo, basado en una sucesión de estratos horizontales que generan un movimiento vertical, una plataforma desde donde se contempla el paisaje (fig. 10). Mies proyecta una casa desde el paisaje y para el paisaje; para un habitante hipotético que es el propio paisaje. Una arquitectura pensada más que como un espacio doméstico, como un espacio que simboliza la propia arquitectura cuya función es explícitamente independiente de un “habitar”. Una casa que no tiene interior, que es pura exterioridad, es puro paisaje. Una casa, que ejemplifica –como decíamos al principio–, el concepto de *extimidad*, es decir, *que lo más interno, lo más íntimo, lo más profundo, hunde sus raíces en el exterior*. Una exterioridad que está en el origen de nuestra cultura, y también de nuestra arquitectura, porque no olvidemos que todos los materiales: el mármol, el acero, el cristal,... han sido antes montaña.

En la casa Farnsworth Mies propone una arquitectura contextualizada (no mimetizada), donde la percepción del paisaje pone en conexión valores ambientales, culturales o formales, que nos ayudan a entender casa y lugar como un “todo”, un conjunto de relaciones en el que la idea de “forma” es sustituida por la idea de “sistema”. Un “sistema” que está siempre sometido a influencias externas e internas, de modo que la forma se interpreta como “estabilidad estructural”. Una sensibilidad sistémica que es leída por el profesor Helio Piñón como signo de modernidad surgida en los años cincuenta, donde el principio fundamental es establecer relaciones más que valorar imágenes, donde las cosas, los objetos, no son tales, sino parte de un proceso (no valoramos

Fig. 11. Casa Farnsworth. Primavera de 1950. Fotografía publicada en GASTÓN GUIRAO, Cristina. Mies: el proyecto como revelación del lugar. Barcelona: Arquitectos 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 170.



el resultado, sino la orientación del proceso de formalización, decía Mies), y donde la “forma” surge como resultado de la interacción de todos los elementos que configuran y que conforman la experiencia cognitiva del arquitecto. Una compleja red de interacciones entre la cultura, sus sistemas de categorías técnicos/constructivos y su relación con el medio ambiente.

En Mies esta condición sistémica se presenta a través de una arquitectura que configura el interior y el exterior, de acuerdo a una geometría topológica de su superficie en la que el punto de inflexión está dado por los umbrales (el lugar donde la superficie interior se pliega sobre sí misma para ofrecer, al espectador, el exterior). Una arquitectura que funciona como una membrana, como una pantalla sensible que informa de las transiciones y de los tránsitos entre interior y exterior. Una arquitectura que no implica aquí, “independencia” del conjunto del que forma parte, sino más bien remite a un “cierre”: la obra está dotada de un “todo” que la convierte en singular. Y desde esa autonomía, la arquitectura, ligada a sus elementos constituyentes –agua, tierra, aire, árboles, vegetación, inundación, lluvia, sol, barro, frío...–, es capaz de crear una coherencia formal de conjunto que remite a una concepción orgánica como principio de organización (fig. 11).

Dicho de otro modo, es desde esta condición sistémica de la arquitectura, desde donde surge su concepción “organísmica” como diría Bertalanffy:

A principios de la tercera década del siglo, quien esto escribe se sentía desconcertado ante vacíos evidentes en la investigación y teoría biológicas. El enfoque mecanicista entonces imperante y que acaba de ser mencionado parecía desdeñar, si no es que negar activamente, lo que es, ni más ni menos, esencial en los fenómenos de la vida. El autor abogó por una concepción organísmica en biología que hiciera hincapié en la consideración del organismo como un todo o sistema y viese el objetivo principal de las ciencias biológicas en el descubrimiento de los principios de organización a sus diversos niveles. Los primeros enunciados del autor datan de 1925-26, y la filosofía del “mecanicismo orgánico” de Whitehead fue publicada en 1925.

Y desde esta condición “organísmica”, es decir, desde su condición de “todo o sistema” como principio de organización, surge un

pensamiento ecológico. Lo que nos haría pensar que la casa Farnsworth no es el paradigma de la modernidad, sino también, y sobre todo, de la arquitectura que en todo momento y lugar, desde Katsura a Haecckel o a Spretnak, hace presente lo que la arquitectura misma tiene de ecología, en el sentido más etimológico (oikos/logos), donde el habitar consiste en una convivencia recíproca, en una relación reflexiva entre causa y efecto. Como si de una relación de empatía estuviéramos hablando entre arquitectura (o razón) y paisaje (nuestro entorno), la casa Fansworth parece formular una adecuación mutua: del paisaje que se transforma en el acto de ser habitado, y del habitante que se transforma en el acto de habitar.

Bibliografía:

BERTALANFFY, Ludwig. *Teoría General de los sistemas*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1993. ISBN: 968-16-0627-2. (1ª ed. General System Theory: Foundations, Development, Applications. New York, George Braziller, 1968).

DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1994. ISBN: 84-7509-981-5

GASTÓN GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquitesis 19. Fundación Caja de Arquitectos, 2005. ISBN: 84-933701-7-7

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Ser-paisaje*. Madrid, Abada Editores S.L., 2016. ISBN: 978-84-16160-55-6

MIES VAN DER ROHE, citado por Fullaondo Daniel y Muñoz M^a Teresa. "Mies van der Rohe". Publicado en *Frühlicht* 1. 1992.

NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995. ISBN: 84-88366-08-7 (1ª ed. Mies van der Rohe. *Das kunstlose wortgedankenzurbaukunst*. Berlín, SiedlerVerlag, 1986)

QUETGLAS, Josep: *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*. Barcelona, Actar, 2001. ISBN: 9788495273529

SCHULZE, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986. ISBN: 8472143686, 9788472143685 (1º ed. Mies van der Rohe. *A critical Biography*. Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1985).

SPRETNAK, Charlene. *The Resurgence of the Rea: Body, Nature, and Place in a Hypermodern World*. Routledge, New York, 1999. ISBN: 978-0415922982.

THOM, René. *Estabilidad Estructural y Morfogénesis. Ensayo de una teoría general de los modelos*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2009. ISBN: 84-7432-265-0 (1ª ed. *Stabilité structurelle et morphogénèse*. Inter Éditions S.A. París, 1977).

TREIB, Marc. *Landscapes of Modern Architecture: Wright, Mies, Neutra, Aalto, Barragán*. New Haven, Yale University Press, 2017. ISBN: 978-0-300-20841-2.

UTZON, Jorn. *Conversaciones y otros escritos*. Ed: Moises Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-84-252-2206-1.