

El lugar interior

La construcción de campos espaciales a partir de muebles en la casa Tugendhat de Mies van der Rohe

John Arango Flórez

Si el “lugar” aristotélico puede llamarse “espacio” es en cuanto equivale a un “campo” donde las cosas son particularizaciones [...] Los lugares fundados por la estructura, por las superficies, por los objetos, son lo que predominan, de ellos emana el espacio. Son entonces son los lugares los que más que dirigir el espacio, lo crean. (Vélez, 2013, p. 217)

Si en el término espacio resuena el hacer-espacio que instaure lugares, en el término lugar habla el disponer-concertar las cosas. Estas cosas no pertenecen a un lugar, sino que ellas mismas son el lugar. El espacio ya no sería entonces la pura extensión uniforme y equivalente del proyecto técnico-científico, sino un juego de un conjunto de lugares. Cada uno de ellos es una correlación de cosas, un racimo de acontecimientos. Un lugar es una morada de cosas y un habitar del hombre entre ellas. (Cacciari, 1989, pp. 212 y 213)

Introducción

Algunos arquitectos modernos concibieron la vivienda a partir de objetos, usándolos para definir campos espaciales sin tener que recurrir a divisiones drásticas —como muros cerrados—, sino más bien demarcándolos en pisos y techos o aliviando la materialidad de los muros; así lograban una manera particular de habitar desde la percepción de una entidad espacial única compuesta por “campos” definidos y diferenciados entre sí por objetos, a veces muebles y a veces inmuebles, que en últimas estructuran el espacio a partir de los acontecimientos particulares que se definen en cada “campo”.

El concepto de *lugar* y su relación con la arquitectura ha sido abordado frecuentemente en las teorías del espacio, desde la filosofía hasta el arte y la arquitectura, como los textos de Martin Heidegger (1995), Christian Norberg-Schultz (1997) y Simon Unwin (2003), entre otros; así, en los epígrafes parece haber un acuerdo sobre la creación de espacio por parte del lugar: si para Aristóteles es el lugar el que crea el espacio, para Heidegger este espacio se crea a partir de “un juego de un conjunto de lugares” (Cacciari, 1989, p. 112). Además, si en Aristóteles el lugar “emana de los objetos” (Vélez, 2013, p. 217), en Heidegger el lugar no está antes que las cosas, sino que las cosas mismas son el lugar, en *Construir, habitar, pensar*, Heidegger (1995) decía: “El habitar es mas bien siempre un residir junto a las cosas. El habitar como cuidar guarda (custodia) la Cuaternidad en aquello junto a lo cual los mortales residen: las cosas” (p. 10). Más adelante, dirá en relación con un puente:

Es cierto que antes de que esté puesto el puente, a lo largo de la corriente hay muchos sitios que puedes ser ocupados por algo. De entre ellos uno se da como lugar y esto ocurre por el puente. De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y solo por él, surge el lugar. (1995, p. 11)

De aquí podemos entender una dimensión del lugar que implica a las cosas mismas: el espacio emana de las cosas que son los lugares; entonces, este no puede ser entendido como un receptáculo vacío que espera ser llenado. “[...] a las cosas que, como lugares, otorgan paraje las llamaremos ahora [...] construcciones” (Heidegger, 1995, p. 12). La arquitectura es una construcción —del tipo heideggeriano— que hace-espacio, y ese hacer-espacio

solo puede ser posible a partir del lugar que está definido a la vez por cosas a manera de “campos” espaciales, y entre las cosas que son esos lugares están los muebles que ocupan el espacio de la arquitectura.

Objetos como lugares

Algunos de los ejemplos más claros para entender el papel de los muebles como constructores de lugares en la arquitectura moderna son las casas de Mies van der Rohe, donde a partir de los objetos y las relaciones relativas entre ellos se definen estos campos en espacios aparentemente abiertos y sin compartimentación evidente.

La fundación de lugar en la arquitectura de Mies se debe entender en dos momentos: primero en la idea de posar el edificio en la tierra, ese hacer-espacio original en la arquitectura miesiana consiste en hacer-se su propio suelo ideal, suelo que además tiene una misma condición en todos los edificios, es horizontal. “En toda la arquitectura de Mies el primer y último trazo sobre el papel es horizontal. La definición formal del espacio se produce siempre y sólo por planos horizontales” (Quetglas, 2001, p. 83). Es esa horizontalidad la que produce la idea engañosa de que el espacio miesiano es abierto, continuo y unitario, porque los elementos verticales (pilares y muros) siempre vienen después y nunca rompen ese plano horizontal inicial.

Es ahí precisamente donde aparece el segundo momento de la construcción del espacio como lugar, esta vez en el interior, y se da a modo de estructuras de colocación de objetos (Baudrillard, 2003)²³ que, aunque no siempre son muebles, tienen en común que no pertenecen a aquel gesto fundacional horizontal, porque ese gesto “otorga (hace sitio a), los posibles

²³ El concepto *estructura de colocación* ha sido trabajado por Jean Baudrillard en su texto *El sistema de los objetos* (2003), en el cual define la manera como las relaciones entre los objetos dentro de la arquitectura pueden dictar el modo de pensamiento de una época y de una cultura particular. Aunque no interesa por ahora desarrollar el método de Baudrillard, se toma aquí el concepto para entender la manera como Mies construye sus espacios interiores como lugares a partir de la relación entre distintos objetos.



Figura 1. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno, 1931, fotografía del nivel social,

Fuente: Museo de la ciudad de Brno, <http://www.tugendhat.eu/>

parajes”(Heidegger, 1995, p. 11)²⁴ y no podría entenderse como lugar hasta que no existan los objetos que lo estructuran: muros, pilares y muebles.

Josep Quetglas (2001) ha remarcado ya la importancia que estos campos definidos por objetos tienen en la arquitectura de Mies:

Junto a los pilares aparecen entonces los biombo, las mamparas de ébano, ónice, seda, las placas de mármol, los recortes de vegetación adheridos en el cristal. O aparecen también esos objetos brumosos, sobresaturados de forma hasta des-definirse, involucionados, ansiosos de sí mismos: butacones, esculturas, sujetos quejosos que ocupan sin poblarlo el escenario miesiano. ¿Puede llamarse muebles a estas figuras? ¿Y qué no es móvil, qué no se mancha sobre la plataforma de una arquitectura de Mies, si su propósito es condenar a la deriva y a la disolución cuanto esté sobre ella? (p. 84)

Diseñada casi al tiempo que el Pabellón Barcelona, razón por la que muchos historiadores han relacionado estos edificios de manera muy directa, la Casa Tugendhat es uno de los manifiestos más interesantes sobre la manera en que el espacio de Mies

²⁴ Es importante aclarar la diferencia que para Heidegger hay entre *sitio*, *paraje* y *lugar*, las dos primeras son las posibles ubicaciones, donde se puede dar el lugar, “hacer sitio a un paraje” es posibilitar la existencia de una cosa, que en sí misma es la que va a ser el lugar. En arquitectura podría entenderse esto diciendo que el edificio como “cosa” es un lugar y sus posibles ubicaciones, antes de ser construido, serían los parajes. En Mies, el gesto fundacional de hacer el podio se puede entender, en sentido heideggeriano, como el *hacer sitio* a los posibles lugares que aparecen posteriormente en el interior de su arquitectura.

se construye con estructuras de colocación donde pilares, muros y especialmente muebles definen *lugares*.

El primer objeto que resalta a la vista desde el acceso al espacio social es el muro de ónice dorado flanqueado por dos pilares cromados; perpendicular a este hay un pequeño armario y al fondo una mesa con dos sillas Cantilever, que da la impresión de funcionar como una especie de oficina. Todo esto está sobre una alfombra colorida; una cortina blanca cuelga corrida sobre el muro opuesto al de ónice, esperando a cerrar el espacio cuando se necesite algo de privacidad. Más cercano al acceso está el piano también sobre una alfombra; detrás del muro de ónice se asoma a medias otro espacio, definido de nuevo en el piso por una alfombra, pero esta vez no contrasta, es del mismo color del piso de mármol travertino blanco; otro pilar cromado parece contener lo que ocurre allí, sobre el tapete se posan tres sillones Brno, es el salón. Complementando este lugar hay dos mesas, un pedestal con el torso femenino de piedra negra esculpido por Wilhelm Lehmbruck, una butaca y dos sillones Barcelona

Así se compone el primer lugar, quizá el más importante dentro de la estructura espacial de este piso: el de la ceremonia social, que encuentra su antecesor directo dos años antes en “el salón del trono” del Pabellón Barcelona, al que se llegaba directamente desde el acceso. El objeto que definía horizontalmente este espacio era un plano negro en el piso, la alfombra y lo contenían lateralmente el muro exento, también de ónice dorado y una cortina de seda roja; los tres componían el elemento simbólico que representaba al dueño del pabellón: la bandera alemana. Sobre la alfombra, dos sillas Barcelona blancas enfrentan a



Figura 2. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno, 1931, fotografía del nivel social.

Fuente: Museo de la ciudad de Brno, <http://www.tugendhat.eu/>



Figura 3. Mies van der Rohe, Pabellón Alemán, Barcelona, 1929, fotografía del salón.

Fuente: Mies Barcelona, disponible en: <http://www.miesbcn.com/>



Figura 4. Mies van der Rohe y Lilly Reich, apartamento para un soltero, Exposición del Deutscher Werkbund, Berlín, 1931.

Fuente: Staatliche Museen zu Berlin, <http://www.smb.museum>

quien entra, del lado del muro de ónice una mesa y dos butacas, y del lado de la cortina roja otras tres butacas completan el “campo”. Finalmente, “el guardián de la sala del trono: un caballero con armadura metálica, estilizadísimo, defiende el lugar y prohíbe el paso, vigila. Es aquel único pilar exento entre los ocho” (Quetglas, 2001, p. 146).

Esta manera de estructurar el espacio sería vuelta a explorar más adelante, en la exposición *Die Wohnung unserer Zeit (La vivienda de nuestro tiempo)*, realizada en Berlín en 1931, cuando apenas se estaba terminando la Casa Tugendhat. Mies presentó el Pabellón para un Hombre Soltero, la foto del salón es particularmente evocadora: el gesto originario es un tapete oscuro que define el suelo ideal, sobre este se ubican dos sillones Brno y una silla y mesa Barcelona, y el espacio está contenido por un muro exento de madera muy pulida y un pilar cilíndrico y cromado.

Esta “estructura de colocación” común a tres proyectos evidencia el interés de Mies por definir el espacio a partir de objetos; no hay cerramientos en el sentido clásico, más bien un conjunto de cosas que definen actividades y relaciones, que demarcan límites difusos, preguntando al cuerpo del habitante por su lugar, por su habitar el espacio.

El segundo campo espacial en la Casa Tugendhat está al lado del salón, donde resalta el contorno curvo de otro muro de textura muy particular construido con madera de ébano indonesio; dibuja medio círculo en planta que no alcanza a cerrar completamente el espacio, junto con una mesa redonda fijada al piso y del mismo material, por lo menos seis sillas Brno y dos cortinas de seda que cierran temporalmente el recinto cuando sea necesario, es el comedor.

Si se compara este espacio con otros comedores en la arquitectura moderna se notarán diferencias evidentes: la primera es la exclusividad de la actividad. Este comedor no plantea la posibilidad de mezcla o cohabitación de actividades que proponen otros arquitectos como Le Corbusier o Gerrit Rietveld (ver figura 6), y esto se reafirma al no permitir siquiera que la mesa se mueva empotrando la tabla circular sobre un pilar cruciforme del mismo tipo de los estructurales. La única posibilidad de variación consiste en un sistema que le ayuda a la mesa a ampliarse al doble del tamaño original, gracias a los rieles estructurales que tiene por debajo que deslizan los complementos necesarios para la transformación y abren un espacio que puede alojar hasta veinte comensales.

La segunda diferencia sería la posición de la mesa con respecto al espacio: ya no se encuentra adosada a la ventana como en otras casas modernas, sino exenta y justo en medio, pero en contraste con los comedores burgueses en los cuales las mesas presentaban esta misma disposición, aquí tampoco hay una jerarquía clara, no hay cabecera ni laterales; la mesa redonda iguala a todos los miembros de la familia y a todos aquellos que no pertenecen a la familia se les trata como tal. El comedor de la



Figura 5. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno, 1931, fotografía del comedor, Fuente: Museo de la ciudad de Brno, <http://www.tugendhat.eu/>



Figura 6. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella, 1950, fotografía de la cocina-comedor desde el salón en una célula familiar. Fuente: Fundación Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr/>



Figura 7. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno, 1931, fotografía de una celebración religiosa en el comedor de la casa.
Fuente: Museo de la ciudad de Brno, <http://www.tugendhat.eu/>



Figura 8. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno 1931, fotografías del espacio a través de las cortinas.
Fuente: Museo de la ciudad de Brno, <http://www.tugendhat.eu>

Casa Tugendhat encuentra en su mesa el objeto más igualitario, pero eso no significa que deje de ser impositivo, porque obliga al espacio a cobrar su misma forma; el muro de ébano que rodea la mesa es un eco de la mesa misma, separado de esta para contener la actividad, para evitar irrupciones durante la reunión alrededor del pan ya que esta actividad es tremendamente ritualizada en judaísmo, religión que profesaba la familia.

El gran ventanal que recorre todo el nivel —y que cada dos tramos se puede ocultar bajo el piso gracias a sistemas eléctricos ubicados en el nivel inferior, lo que brinda la posibilidad de disfrutar directamente del paisaje desde el interior y elimina temporalmente la barrera vidriada de la fachada— y las dos cortinas —que cierran por completo el muro de ébano— completan este campo espacial, lo que crea un rincón familiar aislado del resto de lo que ocurre en la casa.

De la misma manera, en todo el piso, las cortinas aparecen como velos que separan delicadamente un espacio del otro, que dejan entrever qué pasa del otro lado pero sin permitir intromisión; es una división tan silenciosa y liviana que no sería necesaria la pausa del cuerpo para superar el límite que marca, pero esta agresión solo se le permite al ojo.

Un proyecto anterior es claro precedente de este dispositivo: el *Café de Terciopelo y Seda* en la exposición de la moda femenina de Berlín organizada por el *Deutscher Werkbunden* en 1927. En este proyecto efímero se pretendía romper con la tradición de hacer estantes para mostrar las telas, Mies y Lilly Reich —su colaboradora en asuntos de diseño interior y de mobiliario— decidieron entonces construir el espacio con los

mismos textiles a manera de paredes, remitiéndose así al propio origen de la arquitectura. Tanto Adolf Loos como Gottfried Semper habían dicho ya que el origen de la arquitectura fue principalmente un problema textil: “La manta es el detalle arquitectónico más antiguo. Primitivamente estaba hecha de pieles o de productos de arte textil” (Loos, 1984, pp. 149 y 150).

El uso de entrelazar estacas para delimitar la propiedad, de utilizar esteras y alfombras como cobertores para los pies, para resguardarse del sol y del frío y para separar los espacios interiores a las habitaciones en la mayor parte de los casos, [...] precedió al uso de las paredes de muro. (Semper, 1989, p. 101)

Así, los tejidos son los muros y el espacio del café de seda y terciopelo se construyó con muros colgados a manera de cortinas.

A diferencia de Loos, Mies no reviste los muros, más bien los construye con el mismo material de revestimiento, en este caso los textiles, y por eso las cortinas del Café de Terciopelo y Seda y de la Casa Tugendhat son tratadas como muros que, como el de ónice o el de ébano, propician en su materialidad una atmósfera particular, texturizando, transparentando y aliviando la separación entre un espacio y otro. El espacio de la Casa Tugendhat a través de las cortinas recuerda el efecto desmaterializador de los reflejos que aparecen en las fotos de la época del Pabellón Barcelona y así, a pesar de la aparente solidez o liviandad del muro, el efecto que se logra es el mismo; el espacio continúa, la visual atraviesa los elementos verticales, la horizontal predomina y no se interrumpe, el cuerpo del habitante se encuentra en una encrucijada en las casas de Mies, reflejos, transparencias, texturas; todos definen este carácter casi etéreo.

Una reflexión lejana puede dar luz sobre lo que la desmaterialización de los muros logra en el espacio. En una página de una novela francesa se puede leer la esencia de los espacios miesianos; ese comunicarse sin ofenderse



Figura 9. Mies van der Rohe y Lilly Reich, “Café de terciopelo y seda”, Exhibición Die Mode der Dame “Moda femenina”, Berlín. 1927, fotografía tomada de: Staatliche Museen zu Berlin, <http://www.smb.museum>



Figura 10. Mies van der Rohe, Pabellón Alemán Barcelona, 1929. Fuente: Moma. <http://www.moma.org>

de estancias apenas separadas por una cortina translúcida o un muro reflectante, Muriel Barbery (2007) dice:

Me fascinó el espacio de vida japonés y esas puertas correderas que, deslizándose suavemente sobre sus invisibles raíles, rehúsan hender el espacio. Pues, cuando abrimos una puerta, transformamos los lugares de manera bien mezquina. Coartamos su plena extensión e introducimos en ellos una brecha imprudente a fuerza de malas proporciones. Pensándolo bien no hay nada más feo que una puerta abierta. En la habitación en la que está, introduce una suerte de rotura como un parásito marginal que rompe la unidad del espacio. En la habitación contigua, engendra una depresión, una grieta abierta y estúpida, perdida en un trozo de pared que hubiese preferido permanecer entero. En ambos casos, perturba el espacio sin más contrapartida que la licencia de circular, la cual puede sin embargo, garantizarse mediante otros procedimientos. La puerta corredera, por el contrario, evita los escollos y magnifica el espacio. Sin modificar su equilibrio permite su metamorfosis. Cuando se abre, dos lugares se comunican entre sí sin ofenderse. Cuando se cierra, devuelve a cada uno su integridad. La puesta en común y la reunión se realizan sin intrusión. La vida es en los espacios japoneses un tranquilo paseo, mientras que en los nuestros se asemeja a una larga serie de fracturas. (pp. 167 y 168)

Pero la definición de lugares —como espaciamentos—, a partir de textiles no se detiene ahí, la alfombra no es un simple recubrimiento del suelo, define límites y acota el espacio, tanto en la casa Tugendhat, como en el Pabellón alemán en Barcelona y en el de un hombre soltero en Berlín. La alfombra en el suelo opera igual que el puente de Heidegger: entre todos los parajes posibles dentro del espacio miesiano, uno se da como lugar y este aparece por una cosa en el sentido propio, la alfombra.

Las fotos del interior amueblado de la casa Tugendhat permiten comprender esta situación, mejor que el estudio de los planos: las alfombras rectangulares que hay por el suelo, de distintos y tamaños y posiciones, siempre perpendiculares entre sí, no se solapan ni se acoplan; dejan siempre entre ellas una franja vacía, como de un palmo, que las aísla. Se mueve uno en la casa Tugendhat saltando de una balsa a otra, de una demarcación a otra. (Quetglas, 2001, p. 92)



Figura 11. Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno 1931, fotografía de la biblioteca y la definición de espacios con alfombras.

Fuente: The Architectural and Design Study Center, MOMA. //www.moma.org/collection/artists/7166?locale=en

La esencia de estas disposiciones casi rituales de objetos como lugares en las casas miesianas hay que entenderla en su sentido heideggeriano más profundo: el habitar del hombre moderno. Iñáqui Ábalos (2000) dice: “Las casas de Mies no celebran divinidad alguna sino exclusivamente el advenimiento del hombre como protagonista, como actor, como sujeto” (p. 32). Aquí es donde está toda la fuerza conceptual del espacio miesiano, los objetos —que son en últimas los lugares— son los que plantean una relación verdaderamente estética entre el espacio y el sujeto, es con las cosas con las que el hombre, como ser sensible, se relaciona para habitar.

[...] los mortales no serían nunca capaces de esto si el habitar fuera únicamente un residir en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales. El habitar es más bien siempre un residir junto a las cosas. El habitar como cuidar guarda (custodia) la cuaternidad en aquello junto a lo cual los mortales residen: en las cosas. (Heidegger, 1995, p. 10)

Alfombras como gestos fundacionales del lugar, como contenedores horizontales de las actividades humanas, muros preciosos de ónice, ébano, seda y tul, muebles forrados con cueros sumamente suaves, reflejos en los lustrados muros, en los pilares cromados, en la estructura de los muebles, se ubican en un espacio supuestamente unitario y generalizante, y a pesar de esto en la casa no se presentan mezclas; cada espacio reclama su individualidad a partir de las demarcaciones de esos campos espaciales definidos y estructurados por superficies blandas, lo que permite a cada actividad aislarse virtualmente en su propia balsa.

La definición de los campos espaciales que instauran lugares se debe entender como una estrategia en la cual este espacio está concebido como una correlación de cosas, de objetos, de muebles dentro del continuo donde ocurre la vida. De esta manera, el espacio moderno revela su verdadera esencia, la de ser y propiciar aquel “racimo de acontecimientos” del que habla Massimo Cacciari: un lugar en el sentido existencial heideggeriano, es decir, “una morada de cosas y un habitar del hombre entre ellas”. (Cacciari, 1989, p. 112).

Referencias

- Ábalos, I. (2000). *La buena vida. Visita guiada por las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barbery, M. (2007). *La elegancia del erizo*. Barcelona: Seix Barral.
- Baudrillard, J. (2003). *El sistema de los objetos*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Cacciari, M. (1989). Adolf Loos y su ángel. En *Adolf Loos (pp. 89-137)*. Barcelona: Stylos.
- Heidegger, M. (1995). Construir, habitar, pensar. *Morar*, 1(1), 7-14.
- Loos, A. (1984). El principio de revestimiento. En *Dicho en el vacío, 1890- 1900* (pp. 149-156). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Norberg-Schulz, C. (1997). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruselas: Mardaga.
- Quetglas, J. (2001). *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.

Semper, G. (1989). *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Unwin, S. (2003). *Análisis de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vélez, C. (2013). *De los ojos a las manos: tocar el espacio*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.