



Neue Nationalgalerie, Berlin, 1968.
New National Gallery, Berlin, 1968.



Edificio de Correos, León, 1983.
Post office building, León, 1983.

I'd rather do it with less each time

Demasiado a menudo se nos cuenta la historia de la arquitectura a través de las sucesivas influencias entre sus protagonistas. Como si del trazado de un árbol genealógico se tratara, las narraciones se entrelazan intentando llegar a la raíz de toda idea resiguiendo diferentes ramas de parentesco. Si bien en ocasiones la explicación a partir del seguimiento de innumerables hilos conductores puede resultar convincente y puede servir para orientarnos en la maraña de acontecimientos históricos, a menudo este tipo de explicaciones mediante sucesivas analogías formales, estilísticas, de escuelas o de movimientos resulta un tanto estéril y no alcanza a explicar determinadas trayectorias u obras de algunos personajes. Si nos detenemos a estudiar dichas trayectorias sin establecer este tipo de relaciones de mutua influencia entre personajes u obras, sin que ni siquiera nos importe si existen o no dichas relaciones y, por el contrario, nos concentramos en detectar puntos de contacto que surgen de la comparación entre sus sistemas de trabajo y modos operativos, aparecen nuevas e insólitas cadenas de relaciones, que en ocasiones pueden rozar lo absurdo o lo caprichoso, pero que pueden ayudarnos a desvelar ciertas características comunes en los modos de operar. Jorge Oteiza, Ad Reinhardt, Mies van de Rohe, Juan Rulfo, Bernd y Hilla Becher, Barnett Newman, Thomas Bernhard, Alejandro de la Sota...; aunque la lista pueda parecer errática, quizá no lo sea tanto. Me explico. Los comienzos de la trayectoria de un arquitecto o artista resultan relativamente fáciles de rastrear: basta tener buenas herramientas disciplinares y ciertas dosis de erudición y conocimiento histórico para reconstruir su genealogía. Toda trayectoria artística juvenil responde a determinados estímulos y a un determinado contexto. En estos primeros pasos, los materiales de los que disponen permanecen a la espera, al acecho, listos para su uso a la mínima oportunidad. Todos los potenciales materiales susceptibles de uso se agolpan en cada proyecto y no se pierde ocasión para que, aunque sólo sea en parte, dicho material apelotonado en la cabeza surja, de una u otra manera, en una obra u otra. Todo parece acopiarse, coleccionarse, clasificarse, para, más tarde y con ansias de no desperdiciar nada, volcarse en la obra. Cuantos más rastros dejan los materiales en las obras, tantas más líneas de estudio pueden entresacarse. Por suerte para los historiadores y rastreadores de genealogías, las trayectorias artísticas de juventud están plagadas de este tipo de tanteos y demostraciones de lo que se está experimentando. En la historia del arte y de la arquitectura existen personajes que se pasan toda la vida actuando con esta especie de efervescencia *juvenil*, abordando y superponiendo sucesivamente nuevos temas y materiales, abriendo nuevos caminos en cada paso que dan, en cada obra. Sus obras no llevan necesariamente unas a las otras, y sus trayectorias, excesivas, magníficas y extremadamente ricas, se presentan como complejos entramados difíciles de desenmarañar. Sin embargo, hay otro tipo de trayectorias que, en determinado momento de su desarrollo, abandonan esta línea y es-

Too often we are told the History of Architecture through the successive influences among its main characters. As if it were a trace out of a family tree, the narrations intertwine trying to reach the root of all ideas, whetting different relationship branches. Although sometimes the explanation from the tracking of countless leading threads could be convincing and can be used to orientate us in the tangled historic events, often these kinds of explanations by consecutive formal, stylistic, of schools or of movement analogies result sterile and don't manage to explain certain careers or works of some of the characters. If we stop and study such careers without establishing this type of relationship of mutual influence among characters or works, without even caring whether or not these relationships exist, and contrarily we focus on finding meeting points that raise by the comparison between their work systems and operating modus, new and unusual relationship chains emerge, which can sometimes come very close to being absurd or spoiled, but that can help us find out certain common characteristics in the operating modus. Jorge Oteiza, Ad Reinhardt, Mies van de Rohe, Juan Rulfo, Bernd and Hilla Becher, Barnett Newman, Thomas Bernhard, Alejandro de la Sota...; although the list might seem erratic, it might not be so. I'll explain myself. The beginnings of an architect or an artist's career are relatively easy to track: good disciplinary tools and a certain dose of erudition and historical knowledge are enough to reconstruct its genealogy. Any young artistic career responds to certain stimulus and to a certain context. In these first steps, the materials which are available to them remain waiting, lying in wait, ready to be used at the slightest opportunity. All potential materials susceptible of use are gathered in each project and a chance is not lost for, even if only partly, such material, piled up in the head, to emerge, in one way or another, in one piece or another. All seems to be stocked, collected and classified in order to, later on and eagerly not wanting to waste anything, be tipped into the work. The more traces the material leaves on the work, the more study lines can be followed. Luckily for Historians and genealogy trackers, the youth's artistic careers are full of this kind of estimations and demonstrations of what's being experimented.

Within the History of Art and Architecture there are characters who spend all their lives acting with this kind of *youthful* effervescence, successively dealing with and superposing new themes and materials, opening new ways with each step they take, with each work. Their works don't necessarily lead to one another, and their careers, excessive, magnificent and extremely rich, appear as complex networks difficult to untangle. Nevertheless, there are other types of career which, at a certain point of their development, abandon this line and establish clear discrimination rules, gradually and patiently discarding themes to

tablecen unas leyes claras de discriminación, descartando paulatina y pacientemente los temas a desarrollar. Este tipo de trayectorias *maduras* son justamente fruto de un largo proceso de eliminación, de desposesión, de un afinamiento obsesivo de los temas a desarrollar, como si todo hubiera pasado por un embudo. Más que hablar desde la negativa de un “Preferiría no hacerlo” de Bartleby, podríamos hablar mejor de un positivo “Preferiría hacerlo con cada vez menos”.

Mies van der Rohe

En 1964, a sus 78 años de edad, Mies van der Rohe comentaba en una entrevista: “Cuando abandoné Alemania tenía cerca de 3.000 libros. Hice una lista y me mandaron 300 [a Estados Unidos]. Podría devolver 270. Treinta eran todos los que quería tener.” Como sucedió con los libros de su biblioteca, los temas que abordó Mies durante su feriente etapa berlinesa se van desvaneciendo, se le caen de las manos y de la mente. En su etapa americana asistimos a una apabullante escasez de temas que se resumen en unas pocas tipologías ensayadas una y otra vez: la torre, el pabellón y la sala con grandes luces, cada uno de ellos con un ejemplo construido casi perfecto. El edificio Seagram en Nueva York (1958-1960), la casa Farnsworth en Plano (Illinois, 1945-1951) y la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968) culminan procesos de depuración, con tentativas más o menos afortunadas, por conseguir prototipos ideales tras un proceso constante de reducción. En lugar de abrir nuevos caminos, nuevos temas y programas, lo único que parece interesarle a Mies es llegar a un refinamiento y un grado de perfección máximo. Cada uno de sus proyectos pertenece a una cadena consecutiva de búsqueda.

Si tomamos una de las últimas obras, pensada y ejecutada por un Mies ya septuagenario, la Neue Nationalgalerie de Berlín, los rastros para la reconstrucción de una genealogía se han desdibujado por completo y, como unos sabuesos desorientados, la pista no hace más que conducirnos por bucles de autorreferencia: el embudo ha sido eficaz. Tal como promulgan las explicaciones clásicas que se han dado sobre esta obra, ¿realmente sirve de algo volver a insistir en los zócalos de Karl Friedrich Schinkel o en los templos griegos para explicarla?, o ¿no bastaría con reseguir su cadena reduccionista en aras de la construcción de un modelo perfecto? Quizá las palabras de Mies expliquen mucho más: “No creo que uno tenga que construir mil casas o mil edificios. Es un absoluto sinsentido. Puedo hacer un manifiesto de arquitectura con unos pocos edificios. Si no hiciera nada más, quedaría absolutamente claro qué quiero decir.”

Es aquí donde la cadena anteriormente citada empieza a cobrar sentido: Juan Rulfo se queda mudo tras la publicación de *Pedro Páramo*, Jorge Oteiza decide en pleno apogeo de su carrera que ya no tiene más que decir, Thomas Bernhard no hace más que escribir el mismo libro una y otra vez, y los Becher o Ad Reinhardt mediante sus intentos reiterativos son recurrentes hasta la saciedad.

Alejandro de la Sota

Cuando rozaba los 70 años de edad, Alejandro de la Sota sufre dos importantes reveses en su trayectoria profesional: pierde el concurso a la cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1970 y, ese mismo año, también pierde un importante concurso de arquitectura (sede de Bankunión, Madrid, 1970), que tendría su réplica cinco años más tarde en otro concurso fallido (sede de Aviaco, Madrid, 1975). De la Sota se encierra en su estudio, decide no volver a pisar la Escuela, no quiere saber nada de la prensa especializada, imparte unas pocas conferencias contadas y se atrincheró en su despacho: “Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a

be developed. This type of *matured* careers are the fair result of a long elimination process, of dispossession, of obsessive refinement of themes to be developed, as if everything had been put through a funnel. Rather than talking from Bartleby's negativity “I would rather not do it”, we'd do better to talk from a positive “I would rather do it with less each time”.

Mies van der Rohe

In 1964, at 78 years of age, Mies van der Rohe remarked in an interview: “When I left Germany I had about 3,000 books. I made a list and I had 300 sent to me (to the United States). I could give back 270. Thirty was all I wanted to have.” As with the books from his library, the themes which Mies dealt with during his passionate Berliner stage start to fade, they fall from his hands and mind. In his American Stage we attended to an overpowering lack of themes which are summarized in a few typologies rehearsed over and over again: the tower, the pavilion and the room with huge spans, each of them with one constructed, almost perfect example. The Seagram Building in New York (1958-1960), the Farnsworth House in Plano (Illinois, 1945-1951) and the Neue Nationalgalerie in Berlin (1962-1968) culminate depuration processes, with more or less successful attempts, to achieve ideal prototypes after a constant reduction process. Instead of opening new ways, new themes and programs, the only thing that seems to interest Mies is to reach a maximum refinement and perfection level. Each of his projects belongs to a successive search chain.

If we take one of his last works, thought and carried out by Mies, already in his seventies, the Neue Nationalgalerie in Berlin, the traces for the genealogy reconstruction have been completely blurred and, as disorientated hounds, the trail continues to lead us through auto reference loops: the funnel has been efficient. As the classic explanations given about this work claim, is it really worth insisting again on Karl Friedrich Schinkel's footings or in the Greek temples to explain it?, or, wouldn't it be enough to whet his reduction chain for the sake of a perfect model? Perhaps Mies' words would explain more: “I don't think one has to build a thousand houses or a thousand buildings. It is absurd. I can make an Architecture Manifesto with a couple of buildings. If I didn't do anything else, it would be clear what I want to say.”

It's here where the mentioned chain starts to make sense: Juan Rulfo becomes speechless after the publication of *Pedro Páramo*, Jorge Oteiza decides at the peak of his career that he has no more to say, Thomas Bernhard does nothing but write the same book over and over again, and the Becher or Ad Reinhardt by their reiterative attempts endlessly recurrent.

Alejandro de la Sota

When he was almost 70 years old, Alejandro de la Sota suffered two important blows to his career: he lost the public examination for professorship in Composition Elements in the Architecture School of Madrid in 1970 and, that same year, he also lost an important Architecture competition (Bankunión Headquarters, Madrid, 1970), which would have its answer five years later in another failed competition (Aviaco Headquarters, Madrid, 1975). De la Sota shuts himself in his studio, decides never to set foot in the School again, he wants nothing to do with the specialised press, gave very few conferences and he entrenched himself in his office: “One day I stopped working and tried to think freely in what I was doing and what was done. That same day many supplements started to come off, which to any serious



cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos”.

También en este caso, las explicaciones canónicas que se han ofrecido siguen ciertos hilos que van de Mies a De la Sota. Sin embargo, si Mies van der Rohe era inflexible, casi implacable en sus sistemas lingüísticos y en la depuración de unas pocas tipologías, De la Sota era más disperso en su proceso de refinamiento. A medida que su carrera va evolucionando, De la Sota es consciente, siempre con un ojo a lo que ha hecho anteriormente, de qué camino debe tomar. Es en su última etapa desde donde podemos descifrar y reconocer los códigos de su depuración y, a partir de ellos, rescatar lo hecho hasta entonces. Si Mies se había atrincherado en formulaciones lingüísticas universalistas, el más flexible De la Sota deriva hacia posiciones más posibilistas y menos impositivas para encontrar ese presente que todo moderno anhela. Ajeno a la fe moderna del progreso técnico y social, en su proyecto de construcción de un presente, no hay lugar para el proyecto utópico. En Correos de León, su última obra importante, De la Sota aboga por esa arquitectura no arquitectónica, una arquitectura alejada de toda cultura disciplinar; la arquitectura vive encerrada en sí misma, ensimismada.

Son muchos quienes han considerado esta última etapa de su obra como un episodio epilógico, una etapa de homenajes al maestro, de un Alejandro de la Sota que creían viejo y cansado. También son pocos quienes han prestado atención a los últimos edificios de Mies van der Rohe por considerarlos reiterativos y carentes de interés. Sin embargo, en estas dos obras, la de Berlín de Mies van der Rohe y la de León de Alejandro de la Sota, comprobamos cuán efectivos han sido los filtros autoimpuestos, ese aislamiento voluntario y la evolución reduccionista y ensimismada. Alejandro de la Sota dijo en una ocasión: “Si no hubiera sido capaz de renunciar, no estaría donde estoy”.

¡Larga vida a los sabios y tercos ancianos!

thought about architecture were embraced, stacked as true limpets, crustacean.

Also in this case, canonical explanations which have been given follow certain lines which go from Mies to De la Sota. Nevertheless, if Mies van der Rohe was inflexible, almost implacable in his linguistic systems and in the depuration of some few typologies, De la Sota was more disperse in his refinement process. As his career develops, De la Sota is aware, always with an eye on what he has done before, of which path to follow. It's in his last stage from which we can decipher and collect the codes of his depuration and from which, rescue what was done up to then. If Mies entrenched himself in universalistic linguistic formulations, the most flexible De la Sota derives towards more feasible and less imposing positions to find that present which any Modern longs for. Foreign to the modern faith of the technical and social progress, in his Present construction project, there is no place for utopian projects. In Leon's Post Office, his last mayor work, De la Sota pleads for that not architectonic architecture, an architecture far from all disciplinary culture; Architecture lives enclosed in itself, engrossed.

Many have considered this last stage of his work as an epilogal episode, a stage of tribute to the Master, of an Alejandro de la Sota thought of as old and tired.

Also, few have paid attention to Mies van der Rohe's last buildings considering them as reiterative and lacking interest. Though, in these two pieces, the one in Berlin by Mies van der Rohe and the one in Leon by Alejandro de la Sota, we prove how effective the auto imposed filters have been, that voluntary isolation and the reductionism and engrossed evolution. Alejandro de la Sota once said: “If I hadn't been able to resign, I wouldn't be where I am”.

Long live the Wise and stubborn elderly men !