

Ética y Estética en Arquitectura.

Entre lo que se tiene que hacer y lo que se quiere hacer

Luis Tejedor Fernández^{1*}

¹Área De Composición Arquitectónica, Departamento De Arte Y Arquitectura, Escuela Técnica Superior De Arquitectura, Universidad De Málaga.
Email: ltejedor@uma.es

*Correspondence: Email: ltejedor@uma.es

RITA_24
December 2025
ISSN: 2340-9711
e-ISSN: 2386-7027

Received: 18-08-2025
Revised: 02-10-2025
Accepted: 09-10-2025
Published: 30-12-2025

Resumen

la arquitectura, como campo de conocimiento creativo, ha oscilado, a lo largo de la historia, entre actitudes *subjetivas* (escoradas hacia lo que tiene de actividad artística), y *objetivas* (fundamentadas en la lógica constructiva). Esta dualidad, que se manifiesta en la tensión creativa provocada por la confrontación entre el *deseo* y la *posibilidad*, encuentra en las obras de Le Corbusier y de Mies van der Rohe ejemplos aparentemente antagónicos, pero lo suficientemente complejos como para suscitar algunas reflexiones acerca de las relaciones entre *ideas* y *formas*, abstracción y figuración y, en última instancia, entre *ética* y *estética* en arquitectura.

Palabras clave: Subjetividad; Objetividad; Deseo; Posibilidad; Estética; Ética.

Abstract

Architecture, as a field of creative knowledge, has oscillated throughout history between *subjective* attitudes (biased toward its artistic nature) and *objective* ones (based on constructive logic). This duality, manifested in the creative tension provoked by the confrontation between *desire* and *possibility*, finds in the works of Le Corbusier and Mies van der Rohe seemingly antagonistic examples, yet sufficiently complex to provoke some reflections on the relationships between *ideas* and *forms*, *abstraction* and *figuration*, and, ultimately, between *ethic* and *aesthetic* in architecture.

Keywords: Subjectivity; Objectivity; Desire; Possibility; Aesthetic; Ethic.

INTRODUCCIÓN

Proponemos en este artículo una reflexión en torno al concepto de *forma arquitectónica*, partiendo de dos textos muy conocidos que reflejan posiciones aparentemente antagónicas acerca de su naturaleza. El tema tiene mayor trascendencia de la que en principio pudiera parecer: el debate entre la creatividad (subjetiva) y la lógica (objetiva) nunca queda completamente zanjado a favor de una u otra actitud ante el proyecto y, de hecho, parece que volviera a estar de actualidad, cuando la conciencia medioambiental desarrollada durante las últimas décadas ha puesto en tela de juicio, desde una perspectiva *ética*, muchas de las prácticas arquitectónicas y constructivas perpetuadas por la costumbre desde la eclosión del movimiento moderno, hace un siglo. En realidad, la arquitectura, como ámbito de conocimiento creativo, siempre ha confrontado actitudes subjetivas que se escoran hacia la creación-composición, con actitudes objetivas determinadas por la construcción-técnica. Observemos lo expresado por dos textos coetáneos (ambos de 1923), debidos a Le Corbusier y a Mies van der Rohe:

“La emoción de la arquitectura es el juego hábil, correcto y magnífico de volúmenes colocados juntos bajo la luz”. (Le Corbusier¹: 51)

Le Corbusier: “Hacia una arquitectura” (1923)

“No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos.

La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.

La forma, por sí misma, no existe.

La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo;

y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo.

También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.

Tenemos otras preocupaciones.

Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN”. (Neumeyer²: 363)

Ludwig Mies van der Rohe: “Construir” (1923)

La actividad arquitectónica siempre ha oscilado entre aquella que centra su interés en los aspectos puramente visuales, y hasta cierto punto representativos (lo que la arquitectura tiene de transmisión de emociones, la voluntad estética de sus creadores), y aquella otra más atenta a los aspectos relacionados con el componente técnico de una actividad que desde sus orígenes tiene como límite la ley de la gravedad. En las definiciones anteriores podemos percibir estas dos posiciones claramente diferenciadas: por un lado, Le Corbusier refiriéndose a la arquitectura en términos de *emoción* (lo cual le valió serias críticas por parte de los arquitectos de la línea dura del racionalismo coetáneos a él, y que tenían plena conciencia de estar iniciando algo nuevo, una nueva manera de entender la arquitectura). Por otro lado, la posición capitaneada por Mies van der Rohe, defendiendo que la arquitectura, su forma, es directamente dependiente de la lógica constructiva y que solo de ella debe derivarse.

Lo que expresa a continuación Jean Prouvé puede considerarse una posición de equilibrio realista entre ambas: la lógica constructiva determina la forma arquitectónica, pero si el resultado no es convincente, esa forma puede corregirse:

“Yo digo siempre, hablo siempre de constructor. Eso abarca también la idea de alguien que tiene una especie de iluminación espontánea que le revela la totalidad de lo que hay que hacer: él no ve la arquitectura a través de la forma, ve la arquitectura a partir de la manera más o menos compleja de construirla, lo que tendrá por consecuencia una u otra forma. Esto no impide que dicha forma se pueda corregir. Tampoco hay que ser idiota, hay formas bellas y otras que son feas. En la idea de arquitectura, existe también el concepto de inspiración en el sentido en que debía inspirarse Mozart. Cuando emprendía la composición de una ópera, veía el conjunto desde el principio. Si hubiera procedido a partir de pequeños fragmentos añadidos, nunca hubiera logrado esa coherencia”. (Lavalou³: 95)

Entrevista a Jean Prouvé (1982)

METODOLOGÍA

Nuestro propósito al realizar este artículo no es otro que el de proponer una reflexión en torno a la génesis de la *forma arquitectónica*, partiendo tanto de lo manifestado en sus escritos por dos de los arquitectos más influyentes de nuestro tiempo (Le Corbusier y Mies van der Rohe), como de lo que sus propias obras nos enseñan.

En los dos apartados que siguen, planteamos esta génesis de la forma a partir de posiciones aparentemente antagónicas: *objetividad vs. subjetividad*, y *figuración vs. abstracción*. Las diferencias expuestas en estos dos apartados se resuelven en el que les sigue, que apela a la forma como manifestación de la *verdad*, entendida esta verdad como correspondencia coherente entre *deseo y posibilidad*. Las conclusiones con las que se cierra el artículo muestran la identificación necesaria entre *ética y estética* para alcanzar la plenitud formal en la arquitectura.

LA FORMA COMO RESULTADO O COMO VOLUNTAD (OBJETIVIDAD VS. SUBJETIVIDAD)

Las reflexiones teóricas en arquitectura entran en crisis cuando son llevadas a la práctica (como todas las ideas). Resulta por ello del máximo interés vincularlas con las obras de sus autores.

Uno de los textos más difundidos de Mies apareció publicado en el número 1 de la revista *G*, en julio de 2023, acompañando a su propuesta de un '*edificio de oficinas*'⁴, proyectado dos meses antes, y del que se publicó una perspectiva cónica y la memoria. La correspondencia entre lo que vemos en la perspectiva y lo que leemos en la memoria es total; de hecho, la descripción del texto permitiría dibujar el edificio de manera muy aproximada a como existiría en la mente de su autor. Lo más llamativo de la propuesta tal vez sea la identificación plena entre la estructura portante y el edificio: *la forma del edificio es la de su estructura* (de hormigón armado).

Las arquitecturas que se postulan como materialización objetiva de los requerimientos derivados de cualquier actividad humana, tienden a considerar la forma como manifestación de la estructura funcional y constructiva: la naturaleza espacial de la actividad en cuestión, y la lógica constructiva asociada a la disponibilidad técnica, determinarían, por sí solas, la forma del edificio, sin que la voluntad del arquitecto interfiriera en el resultado. Así, la forma sería el resultado de la síntesis que seguiría al análisis del problema a resolver mediante el proyecto. Por otro lado, la lógica constructiva introduce la dimensión temporal en el hecho arquitectónico, dado que cada época proporciona unos determinados medios técnicos con los que construir. Así, "*La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente*", tal como expresa Mies en su texto, y el arquitecto una especie de *médium* entre esa voluntad y la realidad, actuando como un matemático que, tras resolver un sistema de ecuaciones compatible, pero indeterminado, elige una entre las diversas soluciones posibles.

También en 1923, Le Corbusier enuncia una definición de arquitectura en términos bien diferentes a los de Mies, apelando a la *emoción* producida por el *juego* de los volúmenes bajo la luz, eludiendo cualquier referencia a los aspectos utilitarios o estructurales. Apelar a la emoción como aspecto sustancial de la arquitectura supone el reconocimiento de la naturaleza artística de la actividad proyectual, aun reconociendo lo que de ineludible hay en la resolución de los aspectos pragmáticos propios de dicha actividad. El arquitecto-artista transmite sus inquietudes emotivas (subjetivas) a su tarea. La recepción de su trabajo dependerá de la sensibilidad de la sociedad a la que va destinado, o a las múltiples sensibilidades de quienes integran esa sociedad. Esto no está reñido con la resolución racional de los aspectos funcionales y constructivos del proyecto, a los que Le Corbusier califica como preliminares, consustanciales al hecho arquitectónico, pero insuficientes para determinar lo que la arquitectura es, en un sentido amplio. Es por ello por lo que puede detectarse cierta identificación con lo manifestado por Prouvé, cuando reconoce la posibilidad de que la lógica constructiva responda a una *iluminación*, algo parecido a la inspiración del artista, previa a la creación de su obra.

El propio Jean Prouvé justifica, en otro momento de la conversación, el planteamiento de Mies para la resolución de la Nueva Galería Nacional de Berlín: no parece tener sentido resolver una sala de exposiciones cubriendo un espacio de planta cuadrada con una estructura extremadamente pesada sin pilares intermedios, salvando luces de casi setenta metros, para exponer cuadros: funcionalmente, no tiene sentido. Y, sin embargo, Prouvé no lo critica, entendiendo que las razones de Mies son de una índole que van más allá de la lógica funcionalista y constructiva ('*sachlich*'). ¿Estaremos planteando una contradicción? ¿Será, tal vez, que la voluntad de *la época expresada espacialmente* deja espacio para la voluntad personal del arquitecto?

LA FORMA COMO CONCRECIÓN DE LA IDEA (FIGURACIÓN VS. ABSTRACCIÓN)

Según nos explica Martí Arís⁵, si consideramos la forma arquitectónica en términos de percepción, su apariencia visual, como detonante y objetivo del proyecto, nos estaremos alejando del componente abstracto para acercarnos a una cierta figuración, en la que primarán los valores sensibles y de representación, en detrimento de los aspectos compositivos y estructurales propios de la arquitectura abstracta. Parece evidente que las posiciones defendidas por Le Corbusier y Mies van der Rohe en los textos iniciales se corresponderían, respectivamente, a los de la *arquitectura figurativa* y la *arquitectura abstracta*. Sin embargo, la importancia que en la arquitectura de Le Corbusier adquieren los aspectos compositivos (propios de la pintura abstracta, y no tanto de la figurativa), acercaría su obra hacia la abstracción, por otra parte, tan evidente en muchas de sus obras (villa Savoya, por ejemplo). Simultáneamente, las obras de Mies, inequívocamente abstractas, poseen un valor objetual que trasciende sus cualidades funcionales y constructivas (objetivas), alcanzando una intensidad artística del nivel más alto (pensemos en la Casa Farnsworth, por ejemplo).

Por su parte, Norberg-Schulz⁶ se refiere a la arquitectura como *concreción del espacio existencial* -aquel ámbito espacial con el que nos identificamos, sea un paisaje, una ciudad o un edificio, hasta el punto de contribuir a hacer significativa nuestra existencia-, la actividad que proporciona las formas que lo materializan. En este sentido, resulta evidente que la arquitectura es algo concreto y tangible, con independencia de que la etiquetemos como figurativa o abstracta. También es evidente que los valores que apreciamos en las arquitecturas de Le Corbusier o de Mies van der Rohe no se limitan a la coherencia entre sus ideas (más cercanas a la consideración de la forma como *Gestalt*, en el primero, o como *eidos*, en el segundo), y sus proyectos, sino que tienen que ver también con la extraordinaria calidad *artística* de los edificios que nos legaron.

Nuestra reflexión en torno a lo que de objetivo o subjetivo (o abstracto y figurativo) hay en la creación arquitectónica está comenzando a perder claridad: si aceptamos que Le Corbusier puede capitanear la posición subjetiva (o artística-figurativa), y Mies van der Rohe la objetiva (o racional-abstracta), en los términos expresados hasta ahora, también hemos de aceptar que esta clasificación entra en crisis al considerar ejemplos concretos. Pensemos, por ejemplo, en la *abstracción* de las formas con las que se resuelven los elementos de la cubierta en la Unidad de Habitación de Marsella, o la fachada del Secretariado de Chandigarh, por un lado; frente a la indudable intención estética de la éntasis de los ocho soportes de la Nueva Galería Nacional de Berlín, o los perfiles de acero doble T adosados a los pilares de hormigón en 860-880 Lake Shore Drive, constructivamente inútiles. Para intentar lograr una mayor claridad, proponemos a continuación una matriz que, tal vez, nos permita salir de este atolladero, una vez aceptada la inutilidad de aplicar etiquetas simplificadoras a realidades complejas. Para conformarla, consideramos la relación que se establece entre la Arquitectura y la Naturaleza, que deriva de inmediato hacia el vínculo entre las *formas* suministradas por la arquitectura (en los términos a los que aludía Norberg-Schulz), y el hecho de estar obligados a *habitar* en una Naturaleza que no nos proporciona un hábitat en el que, como especie biológica, podamos vivir sin construir. Cualquier obra arquitectónica que consideremos tiene cabida en esta matriz, si bien su situación variará entre la columna de la izquierda y la de la derecha en función de la intención con la que haya sido concebida, y sin dejar de establecer vínculos, más o menos intensos, con los demás conceptos que aparecen a ambos lados. Nótese que los conceptos situados en los extremos no se excluyen, por lo que podemos considerar que la matriz no sea plana y que las distancias entre los conceptos sean equivalentes, o incluso que no haya distancias que separen unos de otros.

ARQUITECTURA		NATURALEZA	
FORMA		HABITAR	
Eidos	Gestalt	función	construcción
Estructura	figura	biología	técnica
Abstracción	representación	antropología	posibilidad
			
lo racional	lo sensible	lo humano	lo posible

Figura 1: Relación entre arquitectura y naturaleza – forma y habitar (producción propia)

Las cuatro obras incluidas en la matriz ilustran, creemos que de manera convincente, los conceptos expresados en cada una de las columnas en cuya base se sitúan: la *abstracción* de la Nueva Galería Nacional de Mies en Berlín, reforzada por la exposición de la obra de Piet Mondrian con la que se inauguró en 1968 y la coherencia del proyecto expositivo con el carácter de lo expuesto; la cualidad escultórica del hormigón y, en el sentido que explica Martí, *figurativa*, de los elementos de la cubierta en la Unidad de Habitación de Le Corbusier en Marsella; la serenidad intensamente humana del paisaje sabiamente modelado, y apenas alterado por Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz en el Cementerio del bosque de Estocolmo; o la identificación plena entre estructura portante de hormigón armado, entendida como posibilidad técnica contemporánea, y forma arquitectónica, en la Escuela al aire libre de Johannes Duiker en Ámsterdam. No obstante, podrían proponerse permutaciones en la disposición de las mismas obras en la matriz: así, nada impediría a la Escuela desplazarse a la tercera columna como ejemplo de arquitectura que proporciona las condiciones para el desarrollo físico e intelectual de '*niños sanos*', al ser concebida como elemento de enlace de sus habitantes con la Naturaleza; o al Cementerio situarse en la segunda columna, por su sensible utilización de elementos alusivos a la dimensión trascendente de la función a la que el proyecto está destinado, adquiriendo su cualidad figurativa y de representación; ni a la Galería berlinesa situarse en la cuarta columna, como ejemplo de posibilidad técnica del emparrillado de acero, que, ensamblado en el suelo, alcanzó su posición definitiva como cubierta del edificio en una única jornada; ni a la cubierta de la Unidad de habitación ocupar la posición en la primera columna, como ejemplo de la composición abstracta que, sin duda, es.

De la observación de la matriz y de la posibilidad de desplazar los ejemplos elegidos a derecha o izquierda de esta, podemos deducir algo, por lo demás tan evidente, como es la imposibilidad de etiquetar de manera categórica las obras de arquitectura, al menos cuando poseen la calidad necesaria para considerarlas como tales. Sin embargo, los conceptos situados en cada una de las cuatro columnas de la matriz, derivados de su correspondencia con lo que entendemos por *forma* y por *habitar*, hacen posible una aproximación crítica a todas las obras, poniendo el foco en sus aspectos más relevantes. No obstante, parece claro que las dos columnas centrales acogen con mayor naturalidad a aquellas arquitecturas que dejan más espacio a la voluntad creativa de sus creadores, arquitecturas con intenciones artísticas más explícitas, y, por ello, tendentes a lo *subjetivo*, frente a la *objetividad* de las obras situadas con mayor propiedad en las columnas extremas de la matriz.

LA FORMA COMO MANIFESTACIÓN DE LA VERDAD (ESTÉTICA + ÉTICA)

Entre los escritos de José Ortega y Gasset que siguieron a su mítico encuentro con arquitectos alemanes y con Martin Heidegger en Darmstadt, en 1951, fijaremos nuestra atención en la idea que expresa en el titulado: "Sobre el estilo en arquitectura"⁷, publicado en el diario *España*, de Tánger, en enero de 1953. Sorprende a Ortega que, en el citado coloquio, los arquitectos alemanes, acuciados por la inmensidad de la tarea de reconstrucción de su país tras la destrucción provocada por la II Guerra Mundial, no aludieran al *estilo*, asunto que el filósofo considera "*el más íntimo de la arquitectura*" (Ortega y Gasset⁷: 110). Continúa explicando que la arquitectura, al contrario que las demás artes plásticas, no es un arte personal, sino colectivo: el arquitecto es todo un pueblo, que: "da los medios para la construcción, da su finalidad y da su unidad" (Ortega y Gasset⁷. 111). Sin pretender profundizar en las ideas de Ortega en torno a la arquitectura, resulta significativa su sintonía con lo expresado por Mies van der Rohe en dos entrevistas realizadas los años 1955 y 1964. Así, respondiendo a una pregunta acerca de su búsqueda de lo característico de la época, Mies contesta:

"No quiero ser interesante, quiero ser bueno".

"Al hablar de principios generales, el físico Erwin Schrödinger dijo que el vigor creativo de un principio general depende precisamente de su generalidad. Esto es exactamente lo que pienso cuando hablo de la estructura en arquitectura. No se trata de una solución especial; es una idea general".

"A menudo la gente dice: '¿Qué le parece si alguien le copia?'. Les contesto que para mí no es ningún problema. Creo que es la razón por la que trabajamos, para encontrar algo que todo el mundo pueda utilizar. Solo espero que se utilice correctamente". (Punto⁸: 56)

Y más adelante, preguntado acerca de su actitud ante el color, responde:

“Si fuera subjetivo, sería pintor, no arquitecto. En la pintura puedo expresar lo que quiera, pero en los edificios tengo que hacer lo que tiene que hacerse, y no lo que a mí me gusta; simplemente lo mejor que se puede hacer”.

“En pintura puedes expresar la emoción más delicada, pero con una viga de madera o una pieza de piedra no puedes hacer gran cosa. Si intentas hacer demasiado con ella, entonces el material pierde su carácter. Creo que la arquitectura es un arte objetivo”. (Ortega y Gasset⁷: 61)

Por último, cuando se le pregunta acerca de las cualidades plásticas del hormigón, responde:

“La plasticidad del hormigón, esto es muy extraño. La plasticidad del hormigón no es necesariamente la mejor manera de utilizarlo. Cuando utilizo el hormigón creo que lo hago estructuralmente, en el sentido que entiendo por estructura. Sé que puedo utilizarlo de otro modo, pero a mí no me gusta. Todavía me gusta utilizarlo para construir una estructura clara. No me preocupo por las soluciones plásticas, no me interesan”. (Ortega y Gasset⁷: 70)

La distancia que, en estas declaraciones, establece Mies con respecto a las posiciones defendidas por Le Corbusier, es enorme, como lo es la diferencia entre las cualidades de sus obras. Coherentemente con lo manifestado, la obra de Mies busca la expansión horizontal del espacio más allá de los límites de sus edificios, valiéndose de estructuras, generalmente metálicas, en las que los elementos que las integran se articulan de maneras diversas hasta lograr la deseada continuidad espacial. Sus tipos estructurales se adecúan a la escala de cada edificio concreto, presentándose como variaciones de una solución universal, generalizable, que se materializa con elementos de catálogo, como son los perfiles de acero laminado y el vidrio. Los edificios de Le Corbusier, arquitecto-pintor, responden, también coherentemente con lo manifestado en su respuesta a los arquitectos racionalistas radicales¹, a una necesidad de expresión de sus inquietudes plásticas, individuales, valiéndose de las características sensoriales del hormigón armado vertido in situ. Es evidente que las soluciones alcanzadas por Le Corbusier en los edificios construidos en su madurez no pretenden ser generalizables, sino expresión de sus inquietudes creativas, por más que estas aparecieran constantemente a lo largo de toda su producción (la yuxtaposición de la planta libre -Dom-inó- con los sólidos platónicos)⁹. Pero también es cierto que las imágenes que muestran los edificios de Chandigarh en construcción, por ejemplo, están muy próximas a lo que expresaba Ortega y Gasset al referirse a la naturaleza no personal, sino colectiva, de la arquitectura: el arquitecto es todo un pueblo, que: *“da los medios para la construcción, da su finalidad y da su unidad”*. Aceptando la importancia y el valor de la obra de ambos arquitectos, y su enorme influencia en toda la arquitectura que se ha producido tras ellos (reconocida incluso por quienes capitanearon las revisiones críticas de su legado, como ha sido el caso de Robert Venturi), cabe preguntarse por el motivo de esta influencia y vigencia, más allá de la calidad indudable de sus obras. Creemos que el motivo no es otro que la coherencia, o *verdad*, entre lo pensado y lo realizado, entre *idea* y *forma*.

En el texto de Alejandro de la Sota titulado “Recuerdos y experiencias”¹⁰, la *belleza* en arquitectura se identifica con la *verdad*, adquiriendo una dimensión *ética* que trasciende la mera apariencia visual. Como en la metáfora del paraguas a la que se refiere en el mismo¹⁰, las estructuras ‘*miesianas*’ aspiraban a una claridad lograda con los medios que la época ponía a su alcance, y consecuentes con su concepción espacial.

“A mí, lo he dicho mil veces, me parece bellissimo un paraguas o una sombrilla, ya que sus varillas (los nervios de su bóveda) son auténticas y su plementería de simple tela que cierra espacios. ¿Será la belleza total la que iguala deseo y posibilidad? Tal vez, tal vez no, como todo lo alcanzado”. (de la Sota¹⁰: 15).

Toda su reflexión arquitectónica apunta hacia la puesta a punto de ese tipo estructural y espacial, del que se derivan las múltiples formas, sus edificios, como concreciones en las que se equilibran *deseo* y *posibilidad*. Esencialmente, la obra de Le Corbusier tiende también a la búsqueda de ese equilibrio, que no es sino identificación entre *ética* y *estética*, si bien la claridad objetiva a la que aspira la arquitectura de Mies queda relegada a un segundo plano, siendo las intenciones artísticas subjetivas, o estéticas, las que guían su investigación arquitectónica. Podríamos concluir que las posiciones objetivas o subjetivas ante la actividad arquitectónica, oscilan y se identifican con las

voluntades de *hacer lo que hay que hacer*, o *hacer lo que se desea hacer*. Pero también es cierto que ambas actitudes encuentran un área de convergencia en la necesidad de equilibrar *deseo* y *posibilidad*, hasta alcanzar la *concreción formal* que proporciona consistencia al espacio que habitamos, y que no es otra cosa que la actividad humana a la que denominamos *arquitectura*.

CONCLUSIONES

De las reflexiones anteriores puede deducirse la imposibilidad de aplicar etiquetas simplificadoras a realidades complejas como son las obras arquitectónicas, cuando estas alcanzan el grado de intensidad que las hace merecedoras de tal nombre. En la eterna oscilación entre actitudes de proyecto *subjetivas*, motivadas por la voluntad artística de sus autores, u *objetivas*, derivadas de la lógica constructiva a cuya consecución aspira el proyecto, podemos encontrar una zona de confluencia que difumina la línea de separación entre ambas, hasta hacerla desaparecer. Las obras de Le Corbusier y de Mies van der Rohe ilustran la complejidad y, hasta cierto punto, el conflicto entre posiciones *figurativas* y *abstractas*, conflicto que lejos de constituirse en escollo, deviene en origen de su complementariedad y vigencia, y que tiene como consecuencia unas obras en las que se alcanza algo muy próximo al equilibrio entre el *deseo* y la *posibilidad*, o una identificación entre *ética* y *estética*, que habría de ser aspiración permanente de la arquitectura.

FORMA	
SUBJETIVIDAD	OBJETIVIDAD
FIGURACIÓN	ABSTRACCIÓN
DESEO	POSIBILIDAD
ESTÉTICA	ÉTICA
	

Figura 2: Resumen-ideograma del artículo (producción propia)

BIBLIOGRAFÍA

1. LE CORBUSIER. *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1983. *Colección de arquitectura n.º 7*.
2. NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis Editorial, 2000. *Colección "Biblioteca de arquitectura" n.º 5*.
3. LAVALOU, Armelle *Conversaciones con Jean Prouvé*. Gustavo Gili, 2005.
4. MIES VAN DER ROHE, Ludwig. "Edificio de oficinas." In *Mies van der Rohe. Textos completos, 1922-1969. Ensayos, conferencias y conversaciones*, edited by PUENTE, Moisés, Puente editores, 2024, pp. 14-17.
5. MARTÍ ARÍS, Carlos. "Abstracción en arquitectura: una definición." In *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, pp. 31-37.
6. NORBERG-SCHULZ, Christian. "Significado, arquitectura e historia." In *Arquitectura occidental*, Gustavo Gili, 1999, pp. 223-229.
7. ORTEGA Y GASSET, José. "Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía." In *Obras de José Ortega y Gasset n.º 21*, Alianza Editorial, 2008, pp. 109-113.
8. PUENTE, Moisés. *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Gustavo Gili, 2006.
9. CORTÉS, Juan Antonio. "La caja y el parasol." In *Lecciones de equilibrio*, Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
10. DE LA SOTA, Alejandro. "Recuerdos y experiencias." In *Alejandro de la Sota, arquitecto*, Pronaos, 1989, pp. 13-19.