

PONENTE

39/85

TÍTULO

El proyecto como proceso. La reconstrucción del pabellón de barcelona como investigación arquitectónica de una investigación de la arquitectura

AUTOR

Francisco Muñoz Carabias, Francisco José Moreno Sánchez-Cañete

Universidad Alfonso X el Sabio. Francisco Muñoz Carabias. Profesor de Proyectos Arquitectónicos 3 en la Universidad Alfonso X El Sabio. Coordinador de esta asignatura y de PFG. Coordinador del Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la UAX. Miembro del grupo de investigación "Geometrías de la Arquitectura Contemporánea" de la ET-SAM-UPM. Tesis doctoral: "La paradoja de Mies: Las simetrías invisibles a través del pabellón de Barcelona" dentro del Doctorado en Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Calificación: Sobresaliente Cum Laude. Fundador del estudio taller TRAZA ARQUITECTURA. francisco.munoz@traza-arquitectura.com

Universidad Politécnica de Madrid. Francisco José Moreno Sánchez-Cañete. Doctor Arquitecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, UPM). Arquitecto con las especialidades de Edificación y Urbanismo. Diploma de estudios Avanzados (UPM). Profesor Ayudante, Proyecto de Innovación Educativa, Aula Proyecto Fin de Carrera, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM. Autor de La transformación de la morada. Una investigación sobre los invariantes arquitectónicos de la vivienda contemporánea, tesis doctoral, ETSAM, 2015 (en imprenta). kiko@arquired.es

El proyecto como proceso. La reconstrucción del pabellón de barcelona como investigación arquitectónica de una investigación de la arquitectura. The project as a process. The reconstruction of the Pavilion of Barcelona as an architectural investigation of an architectural research _Francisco Muñoz Carabias, Francisco José Moreno Sánchez-Cañete

METODOLOGÍA

Pensar en simétrico. Una investigación desde la equivalencia

La primera vez que utilice la expresión “Pensar en simétrico” se lo debo a un texto de Juan Navarro Baldeweg de su libro *La habitación vacante*¹ titulado “El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe”². En él, producto de una investigación realizada precisamente sobre el Pabellón de Barcelona, se confirma la deuda de esta obra con las experimentaciones llevadas a cabo en estos años por parte de Mies, junto a su socia Lilly Reich, de los stands de múltiples exposiciones proyectados para las industrias alemanas con el fin de presentar sus productos. En un momento del artículo, Juan Navarro dice lo siguiente:

“Seguramente Mies fue elegido para realizar el Pabellón de Barcelona por su experiencia en instalaciones, lo que también nos ayuda a comprender como pudo cumplir con la condición que se le impuso de que no fue solamente de cristal. Pues lógicamente recurrió a su costumbre de PENSAR EN TÉRMINOS DE SIMETRÍA”³.

Algo, por tanto, habitual en Mies, y no excepcional, y que se asocia a la fórmula de establecer equivalencias entre cualquier elemento o material de los que se compone en esta obra, por otro lado, canon de la arquitectura moderna. Es fácil pensar en la transcendencia de esa afirmación y lo que supone para un término como la simetría la ampliación de su significado a ámbitos alejados de lo puramente gráfico hacia su consecución como principio general. Ya en el siglo XIX, cuando se desarrolla matemáticamente como teoría de grupos⁴ también alcanza su fundamento en su definición como invariancia. Es en el marco de la física, como herramienta heurística de resolución de problemas, aplicar esta premisa, no de ordenar el caos, sino de entender, que éste, es ya de por sí, otro orden más. Así, la simetría al ser considerada “lo que no cambia” bajo una serie de transformaciones, permite aplicar este concepto, no solo a las figuras geométricas sino también a objetos abstractos, tales como las leyes físicas. Desde los tiempos de Galileo y Newton, pero con un papel más relevante a partir de las teorías relativistas de Einstein y la física cuántica, la aplicación de simples principios de simetría, ha supuesto en todos los casos, adelantar un modelo de estructura del universo. De esta vía han nacido las leyes de conservación del universo⁵. Roger Penrose lo indica en el prólogo de su libro *El camino a la realidad*: “No busques razones en las disposiciones desordenadas de los objetos; busca en su lugar un orden universal más profundo en el comportamiento de estos”⁶. Es lo que se conoce como “principio de Curie”, según el cual “la simetría de una causa se preserva en los efectos”. Un camino paradójico a la inversa, buscando lo homogéneo de los procesos en las heterogeneidades de las configuraciones. Lo invariante en la complejidad cambiante que nos rodea. Hay un proceso de simplificación por eliminación de posibles variables producto de la restricción sobre las leyes derivado de este principio. Desde un planteamiento operativo análogo a la arquitectura, esta simetría no se basa tanto en el resultado del proyecto como en el propio procedimiento. En su proceso. Así fue concebida la reconstrucción del Pabellón de Barcelona⁷, como lo fue la arquitectura de Mies, y lo es también a mi entender gran parte de la arquitectura moderna. Establecer equivalencias entre lo original y lo posible, entre un pilar y un muro, entre lo móvil e inmóvil o el acero y la piedra. Ejemplo de esto es este Pabellón, el de 1929 y su reconstrucción, pero también lo son muchas de las obras de arquitectura que consideramos emblemáticas. La reconstrucción supuso un incremento de las simetrías formales, en los cambios introducidos en los materiales. En la arquitectura moderna ejemplos elocuentes como la indiferencia en la escala de la “Casa da música” en Oporto de OMA (copia ampliada de una vivienda), como lo fue también el Pabellón respecto a su propia maqueta, o la independencia a cualquier contexto que se da en el Museo de Toledo en Ohio de SANAA al igual que sucedió en Barcelona con su intervención. Trasladando la misma propuesta, sin orientación, ni condiciones climáticas concretas, todo ello como si fuese engendrado en la asepsia de un laboratorio. Deudora de su absoluta abstracción. Un edificio que se convierte en un mueble, y esto último alcanzado la condición de inmueble como “elementos arquitectónicos de configuración espacial” como indica María Belenguer, hasta tal punto, que cualquier modificación en su organización, alteraría el conjunto. La silla Barcelona junto a ese pilar cruciforme que los reflejos disuelven. Intercambios con un mismo valor. Considerando todo igual como le gustaba decir a Miralles⁸. Simetrías procesales donde lo arquitectónico ha dejado de ser un proyecto cerrado como instantánea conclusa futura y es pura expresión experimental de múltiples investigaciones desde esa equivalencia.

TEXTO DE REFERENCIA

Palabras clave

Proceso, proyecto, investigación, Pabellón de Barcelona, Mies van der Rohe, Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos.

Process, project, investigation, Barcelona Pavilion, Mies van der Rohe, Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos.

Resumen

Hace ahora un año se conmemoró el treinta aniversario de la reconstrucción del Pabellón de Barcelona considerado por Delfte Mertins "el mejor edificio de la época, y quizás el mejor del siglo". Cuando en ese 1.986 se procedió a su "reinaguración", los responsables designados para llevar a cabo esta empresa, los arquitectos Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos, lejos de dar por cerrado una etapa, lo definieron, en el libro monográfico que redactaron para este evento y que recoge todos los avatares de esta intervención, como un proceso, confrontando deliberadamente este término con el de proyecto. Aunque etimológicamente los dos conceptos conservan su condición de "ir hacia delante", el proceso alude a una sucesión de acciones organizadas en un tiempo abierto, que el proyecto excluye en favor de una instantánea conclusa futura. Si para Mies, en 1.929, esta obra supuso un ejercicio puro de investigación hacia una nueva arquitectura; en su reconstrucción, sesenta años más tarde, este proceso se fundamentó en una investigación arquitectónica de una investigación de la arquitectura.

A year ago was commemorated the 30th anniversary of the reconstruction of the Barcelona Pavilion considered by Delfte Mertins "the best building of the time, and perhaps the best of the century." When in 1986 the architects Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici and Fernando Ramos, far from closing a stage, defined it, in the monographic book, that drafted for this event and that collects all the avatars of this intervention, as a process deliberately confronting this term with the project. Although etymologically the two concepts retain their "going forward" condition, the process alludes to a succession of actions organized in an open time, which the project excludes in favor of an instantaneous conclusion in the future. If for Mies, in 1929, this work supposed a pure exercise of investigation towards a new architecture; In its reconstruction, sixty years later, this process was based on an architectural investigation of an investigation of the architecture.

"Porque queríamos experimentar algo completamente nuevo, encontramos el valor para destruir el pasado." [1] ¹

Toda reconstrucción supone indudablemente una investigación sobre la obra que se recupera. Para ser fiel al original o para reinterpretarla. Para buscar su condición ideal primigenia o su adaptación al momento en que se actúa.

Pero el debate no está en la restauración de los edificios y el grado de mimesis planteado a lo largo de la historia, sino en la investigación que conduce al conocimiento de lo que se copia. Cuanta arquitectura no debe su génesis a una reconstrucción mental de un modelo.

Y cuanto otra no es sino producto de su reinterpretación. Cuando en 1.986 vio la luz el nuevo Pabellón reconstruido, originalmente proyectado por Mies van der Rohe para la Exposición Universal de Barcelona del año 1.929, muchos de sus fantasmas fueron convocados a esa cita. Los propios responsables de este renacimiento, los arquitectos catalanes Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos, ya advirtieron, en un libro monográfico que redactaron para esta ocasión, los dilemas que a lo largo de más de una década supuso levantar este pequeño edificio. Así lo pone de manifiesto uno de ellos, Cristian Cirici, con la búsqueda del mármol ónix Doré que configuraba el muro más conocido del Pabellón:

"Las enormes dificultades que encontramos para obtener un bloque de ónix de las medidas (fuera de lo normal para cualquier bloque de piedra de los que se comercializan) precisas para el muro central del Pabellón 3x1,5 m. y de un espesor de una pulgada, ya que normalmente se usa el ónix para esculpir pequeñas esculturas o torrear vasijas funerarias, comprenderás que la obtención final del bloque de ónix, fue una verdadera aventura y pienso que hoy, dadas las circunstancias políticas de todo el norte de África, sería irrepetible. Tuvimos que viajar hacia el interior de Argelia, de donde sabíamos procedía el ónix que el Gobierno Alemán había adquirido en el taller de Aquisgrán en que la familia de Mies elaboraban, básicamente, lápidas para tumbas y nichos funerarios. Llegados a la antigua cantera, ya no estaba operativa. Contactamos con los que habían sido operarios de la cerrada cantera, y por un reducido coste de su mano de obra y, sobre todo, por unos cuantos pares de sneakers Stan Smith de Adidas, pusieron en marcha la obsoleta instalación para cortar dos bloques (uno de ellos como reserva en previsión de cualquier accidente). Precisamente en el trayecto hacia Barcelona de los dos bloques vía Marsella, y en el momento de cargar sobre un camión los bloques que habían viajado en barco, uno de los bloques quedó hecho añicos. Gracias a la previsión que antes he citado, se pudo finalmente terminar la construcción del Pabellón que estaba inconcluso por culpa del ónix." ² [2] [3]

Sin embargo para Mies esta misma búsqueda en el año 1929 fue aparentemente producto de una casualidad:

"Cuando tuve la idea del pabellón, me vi obligado a buscar a mi alrededor. No tenía mucho tiempo; de hecho, muy poco. Estábamos en lo más profundo del invierno y es imposible sacar mármol de la cantera en invierno, porque está húmedo en el interior y se helaría, rompiéndose. Debíamos, pues, encontrar materiales secos. Busqué en grandes depósitos de mármol y encontré un bloque de ónice. El bloque tenía una dimensión determinada y, dado que se trataba del único bloque al que tenía posibilidades de echar mano, di al pabellón dos veces su altura ³."

Se encontraba en un almacén de Hamburgo y media unos 240 x 160 x 60 centímetros, y con el fin de aprovechar lo máximo posible un material tan costoso, sólo se desechó lo necesario para el corte y pulido de las placas, por lo que la altura interior del Pabellón fue de 3,106 m. Producto de este material.

Si en Mies fue un encuentro fortuito, en la reconstrucción fue una búsqueda denodada. Pero en ambos casos la consecuencia inmediata de una investigación aplicada sin apriorismos encubiertos.

La pura experimentación traducida en arquitectura construida ⁴. Ambos pabellones, el explorado y el reconstruido, nacieron de esta investigación activa materializada en búsquedas y descubrimientos. Una revisión somera de su historia lanza la hipótesis de reivindicar esta arquitectura llena de procesos y vacía de proyectos. [4]

El Pabellón de 1.929. Una investigación materializada sobre la nueva arquitectura.

“Era una obra de arte, el mejor edificio de la época, y quizás el mejor del siglo” ⁵

Hoy en día, esta afirmación es compartida por una inmensa mayoría de historiadores de la arquitectura cuando se cita al Pabellón de Barcelona. Pero en sus inicios no fue así ni para Mies ni para la crítica. Pasó casi desapercibido ⁶ en los seis meses que estuvo expuesto, poco entendido por el público en general, que sin embargo, para el propio Mies supuso poner a prueba, de un modo inconsciente y con total libertad, todo lo investigado hasta ese momento sobre el espacio moderno que intuyó en sus cinco proyectos utópicos y en los stands realizados junto a Lily Reich pocos años atrás. Sin un programa determinado, con un uso tan ambiguo como servir de recepción oficial el día de la inauguración al rey Alfonso XIII junto a las autoridades alemanas, Mies pudo comprobar sobre el terreno lo que su propio quehacer investigador le fue dictando. Su pasado familiar artesano, vinculado a la cantería, su carácter autodidacta en su formación, propiciaron una equivalencia entre praxis y teoría donde lo probatorio, el mismo proceso investigador, era en sí mismo arquitectura sin mediación.

El mismo Pabellón fue pensado desde una maqueta con una base de plastilina donde planchas de madera que representaban los muros se iban manipulando mientras Ruenesberg, su ayudante, marcaba las configuraciones más favorables de estos planos. “Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos” ⁷ solía decir en referencia al proyecto del rascacielos de vidrio trasladando a la realidad lo experimentado en el modelo.

Sin ajustes de tamaño. Confiando en su validez con independencia de su escala. Años más tarde, en el IIT de Chicago, Mies plantea como director de la Escuela de Arquitectura ubicada en el mítico Crown Hall, un contenedor creado para investigar manipulando su vacío espacial, un programa de estudios que podríamos definir como autobiográfico ⁸, y cuya pretensión era hacer transitar al alumno por el límite equidistante entre el arte y la técnica, proyectando desde la misma construcción⁹. El Pabellón hizo posible este bucle paradójico “sólo por estar abierto a las influencias contradictorias ¹⁰”. Algo por otro lado nada nuevo ni sorprendente en los procesos evolutivos del arte, y menos, en la arquitectura moderna. Más bien todo lo contrario. Los cambios, en este periodo, no fueron fruto de la aplicación del método científico progresivo, sino más bien, como ocurre también en el mundo de la ciencia ¹¹, mediante un proceso intuitivo materializado en un cúmulo de expectativas, que se situaba, a veces al principio, otras al final del trayecto, pero casi siempre, a través de una obra emblemática que representaba, mejor que ninguno otro modelo, la paradoja de lo singular frente a lo general; del genio del artista frente al colectivo del que por otra parte nace.

Es lo que ocurrió en el Pabellón original de 1929. No solo porque nunca llegó haber una documentación definitiva de esta obra, ni siquiera después de su ejecución, sino porque el propio “proyecto” albergaba en su origen la condición de ser un ejercicio puro de investigación de la arquitectura, y por lo tanto, especulativo en sus propósitos marcando el carácter definitorio de un Movimiento Moderno en construcción. Esta condición ejemplar, reconocida posteriormente, también supuso un punto de inflexión dilatado, origen de coordenadas en las referencias de la futura arquitectura. Una arquitectura cuya clave está en el cambio radical que experimentó en su relación con el tiempo. Un tiempo post-newtoniano que dejó de ser una constante inamovible y asumió el papel de estar íntimamente relacionado con sus dimensiones espaciales. Un tiempo tangible en ese espacio fruto de la búsqueda y descubrimiento de una realidad compleja, variable. Para Mies, dicha expresión se realiza desde la aporía de representar la temporalidad de su arquitectura desde lo eterno. Desde un cierto grado de suspensión. De paréntesis. En ese estadio, unido a su dimensión espacial, la obra “es una de las muchas posiciones posibles y por ello parece que aunque está terminada no está completada ¹²”. Como si no hubiese dejado su condición de maqueta experimental a escala real, indiferente al contexto, al clima ¹³, al soleamiento ¹⁴, en su abstracción de modelo a investigar en el ambiente controlado de un laboratorio. Llevando al límite lo alcanzado. No como resultado de un bagaje profesional acumulado sino en una “inexperiencia” inicial propia de la investigación ¹⁵, que sin embargo, albergaba un grado de madurez sorprendente. Una arquitectura moderna sin pasado reciente. En ese instante también sin futuro. Apelando a ese presente eterno abierto a todas las posibilidades. [5] [6]

El Pabellón fue la probeta de ensayo de una nueva arquitectura, de un nuevo espacio. Como construcción fundamental, ajena a las modas, expresó lo invariante del ideal de arte preconizado por Berlage¹⁶ pero desde lo indeterminado. “El Pabellón de Barcelona es la varilla y el primer plato. Sostenida en él, no solo toda la obra anterior y posterior de Mies debería acabar vibrando, sino toda la arquitectura alemana, toda la historia universal. Llegar a excitar y presentar, en una sola obra –cualquiera-, la presencia de todo el pasado: ésa es la utopía que debe alcanzar...”¹⁷ [7]

El Pabellón de 1986. La reconstrucción desde la investigación.

“La construcción (del Pabellón de Barcelona original de 1929) se resolvió con acero, cristal, y cuatro tipos de mármoles: travertino romano, mármol verde de Alpes, mármol verde antiguo de Tinos y ónice doré del Atlas africano¹⁸.”

La reconstrucción del Pabellón del año 1986, volvió a poner en evidencia esta situación límite de la relación de la obra miesiana no solo con el espacio sino con el tiempo. A diferencia de otras arquitecturas, su posición atemporal de modelo se rompe enigmáticamente en su reproducción “me abstengo de hacer comentarios sobre la reconstrucción del pabellón, a excepción de aplaudir a los responsables. Hay otros que consideran significativas las cuestiones de su autenticidad y reproductividad, pero yo soy incapaz de ver por qué.”¹⁹ Así concluye, con esta postdata, Robin Evans su artículo dedicado al Pabellón y que recoge las reflexiones que le supuso haberlo visitado y recorrido personalmente meses después de su apertura al público. Sin embargo, hubo opiniones contrarias, Rem Koolhaas, por ejemplo, estuvo en contra de su reconstrucción. Transcurridos sesenta años, era un edificio conocido por imágenes y, a través de ellas, había alcanzado su fama de mito. Recuperando su condición física perdería ese halo mágico labrado a partes iguales, por la memoria y la ficción.

Philip Johnson, en una carta emotiva, trata de convencer a Oriol Bohigas, responsable por aquel entonces del urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, de no reconstruir el Pabellón con estos argumentos: “I would rather remember the pavilion from photographs than try to build a building which I feel could in no way be accurate enough to represent Mies’ ideal”. A juicio de Johnson, el ideal de Mies era un compendio de imágenes. El edificio emblema de la modernidad arquitectónica, cuya concepción estaba ligada estrechamente al espacio, al mármol, al acero, paradójicamente debía mantenerse en la virtualidad de catorce imágenes²⁰

¿Acaso los experimentos deben ser efímeros aunque sean un edificio con voluntad de permanencia? El Pabellón original y reconstruido no fue concebido con materiales desmontables que advirtieran de ese hecho²¹. ¿Investigar es dejar abierta esa puerta? Consignar testigos de esas imágenes probatorias de lo descubierto. ¿No es eso actualmente el Pabellón? Una construcción de imágenes de lo intuitivo como modernidad ¿Y qué es si no la propia arquitectura contemporánea? [8]

A falta de planos definitivos del original²², de documentación “fiable”, la reconstrucción se convirtió en una investigación sobre la investigación realizada por Mies en los años veinte traducida en imágenes. Unas imágenes en blanco y negro. Distorsionadas no solo por el objetivo de la cámara, que acentuó la horizontalidad de los planos, sino por la propia construcción mental creada desde el imaginario arquitectónico. Solá-Morales, Cirici y Ramos aceptan esta herencia evanescente de copia no estática productora de imágenes. Comprenden que solo experimentando como Mies lo hace con los materiales, “su empleo correcto”²³, se reenganchan al proceso abierto con la obra original, un método de investigar a esos mismos materiales en relación con el espacio, los efectos que lo manifiestan, sus reflejos, sus disoluciones. La imagen propuesta será por tanto más precisa²⁴, no al resultado, por otro lado efímero del Pabellón del 29, sino a la razón que hizo que este fuese lo que llegó a ser. Esta interpretación sobre esta singular intervención²⁵, como gustaba decir al primero de ellos, hizo posible que el Pabellón reconstruido fuese “fielmente diferente” al original. Los vidrios, el muro de ónix, el acero, la lámina de agua del estanque²⁶; todos y cada uno de los materiales empleados sufrieron un proceso de transformación, no solo del alegato discutible²⁷ de la imposibilidad técnica de su reproducción exacta, sino por una voluntad de seguir profundizando en lo investigado por Mies sobre la arquitectura moderna. Una arquitectura sin límites, ingravida, inmaterial.

El incremento de las simetrías que encontramos en el Pabellón reconstruido como disolución de lo tectónico, de la propia materia que envuelve el espacio es evidente. El despiece del muro de ónix, comparado con el original²⁸, los reflejos aumentados²⁹ con el uso del acero inoxidable frente al cromado o los vidrios más oscuros en su composición³⁰. Incluso la existencia de un sótano³¹ que ocupa la totalidad de la huella del podio como la imagen en negativo de este Pabellón paradójico³², son argumentos a favor de esta tesis.

Siguiendo la propia estela de estas paradojas que le propio Mies produjo en su trayectoria como arquitecto (“Less is more”), no podemos olvidar la importancia que esta obra supuso a posteriori en su pensamiento arquitectónico. Aquí vuelve a resonar con fuerza la carta que escribió a la revista *Arquitectura* en el año 1957 cuando en una hoja manuscrita del IIT de Chicago dice: “For me, the time I spent working in Barcelona was a shining (luminous) moment in my life.”³³ Al recordar, en su madurez, este momento clave en su vida. Trabajando, investigando la nueva arquitectura. Como indica a continuación, una noche

proyectando el Pabellón, la conmoción que le supuso el descubrimiento de la planta libre: “He later recalled that it was late one night, sketching, that he discovered the new principle of the free-standing wall ³⁴” [9]

De ahí el ánimo por reconstruirlo frente a la actitud nostálgica de su familia y colaboradores. Mies entendía este hecho desde la lógica de un proyecto inacabado dilatado en el tiempo. Quizás desde un inicio, como proceso de experimentación abierto en una trayectoria que debía continuar. ¿Qué debió pensar en su madurez al recibir esta noticia? “It was a surprise and a delight³⁵” contestó escuetamente para pasar directamente a las preocupaciones propias de esta empresa: “but the fine materials used will be expensive”. Recordaba como si no hubiesen pasado los años. Gracias a esta carta, que escribe como contestación a la invitación realizada por Oriol Bohigas proponiéndole esta reconstrucción, se desbloquean las reticencias manifestadas por sus allegados. Es un proceso que duró más de dos décadas y que ¿concluyó? con la inauguración del Pabellón, y que Mies no pudo ver, en el centenario de su nacimiento. En una conversación ³⁶ con Cristian Cirici, preguntado por este episodio, responde:

“Es cierto que cuando Oriol Bohigas -que gozaba de un gran prestigio en el Ayuntamiento presidido por Narcís Serra, al que inmediatamente le sucedió Pasqual Maragall quién le mantuvo en el cargo de responsable de Urbanismo- nos encargó la reconstrucción del Pabellón, la hija de Mies: Georgia van der Rohe, y el Director del MOMA: Richard Oldenburg –el MOMA era el depositario del archivo profesional de Mies- no veían con buenos ojos la Reconstrucción del Pabellón Alemán. Pero una carta del propio Mies, dirigida a Oriol Bohigas cuando este le había pedido en los años 50, su colaboración para reconstruir el Pabellón en unos terrenos propiedad del RACC, Mies respondió a aquella misiva: no sólo estar dispuesto a redibujar los planos perdidos durante la segunda guerra, sino también, supervisar las obras y sin otro coste que los desplazamientos a Barcelona. Ante esta carta de respuesta del propio Mies, tanto Richard Oldenburg, como Georgia van der Rohe, rectificaron inmediatamente su opinión y colaboraron entusiastamente en la construcción, delegando su representación en: Arthur Drexler (Director del departamento de arquitectura del MOMA), y en Dirk Lohan (arquitecto y nieto de Mies, que había colaborado con él en su muy activo despacho profesional de Chicago).”

Mies creyó en la reconstrucción porque para él era un proceso “natural”. Repetido hasta la extenuación en un mismo tipo de edificio, un mismo detalle, una misma idea de construir, experimentar, investigar con los materiales que disponía. Para Solà-Morales, Cirici y Ramos, descubrir que precisamente esto, el proceso que lo lleva a cabo, es un modo de hacer arquitectura.

La investigación traducida en arquitectura. El proyecto como proceso.

“El modelo transmitido de lo moderno necesita ser revisado, las tesis mantenidas hasta ahora han de ampliarse y relativizarse” ³⁷

El Pabellón de Barcelona es una contradicción productiva. Productiva porque ha supuesto un espejo donde tanta arquitectura del último siglo se ha mirado en él; y contradictoria, porque es producto de una búsqueda intuitiva cuyos descubrimientos se dieron a posteriori, y donde su actual carácter referencial es especulativo y caótico, y con su reconstrucción, abierto y no superado. Un proceso ³⁸ enfrentado al propio proyecto como dirían Solà-Morales, Cirici, y Ramos. Aunque etimológicamente los dos conceptos conservan su condición de “ir hacia adelante”, el proceso alude a una sucesión de acciones organizadas en un tiempo abierto, que el proyecto excluye en favor de una instantánea conclusa futura. Si para Mies, en 1.929, esta obra supuso un ejercicio puro de investigación hacia una nueva arquitectura; en su reconstrucción, sesenta años más tarde, este proceso se fundamentó en una investigación de esa investigación. Y por lo tanto, de resultados inciertos cuando se materializó esta obra. ¿Y si lejos de ser una excepcionalidad en la propia historia de esta obra, lo procesual fuese consustancial a su condición canónica y por lo tanto, a la naturaleza íntima de la arquitectura moderna? Así lo vieron estos arquitectos, y así sigue siendo ahora cuando invocamos su presencia. La intervención de SANAA en el año 2.011 mediante la inserción alrededor del muro de ónice de una espiral de material acrílico ³⁹, o la copia curvada del Pabellón que OMA instaló en la Triennale de Milan mucho antes en el año 1.985 ⁴⁰ como propuesta equivalente a ese halo “irreal” que significaba esta obra. Son prueba de ello. Artistas y fotógrafos como Günter Förg, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto, Thomas Florschuetz y Kay Fingerle han visibilizado este objeto de investigación permanente. Han expresado, con sus medios, el alma de un proceso permanente, indefinido. Un proceso infinitamente abierto porque el propio ser de la arquitectura moderna es un ente inconcluso. Una condición necesaria de apertura. [10]

Notas:

¹ Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl, Rudolf Schwarz (Milan: Electa, 2000) p. 47.

² Entrevista con Cristian Cirici. Barcelona. Julio de 2015.

³ Carter, Peter, Mies van der Rohe at work. p.23.

⁴ El propio Mies al cambiar de material este muro, le obligó a reestructurar la planta del Pabellón según las medidas de la nueva pieza “descubierta”. Tesis Doctoral.

⁵ Bonta, Juan Pablo, Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe (Barcelona: Gustavo Gili, 1975). p. 7.

⁶ En la persona de los grandes historiadores de lo Moderno, como así lo recoge en su libro Juan Pablo Bonta. Otra paradoja que nos deja está situación, es que, para representar el espíritu de la época tuvo que pasar largo tiempo desde su desmantelamiento para que adquiriera esta condición. Con una mirada retrospectiva el Pabellón apareció como la obra que mejor representaba lo alcanzado en el Movimiento Moderno, etapa inasible, deudora de esta doble contradicción que era ser y no poder ser a la vez.

⁷ Mies van der Rohe, Escritos, diálogos y discursos (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981).

⁸ Neumeyer, Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. p.336

⁹ "En la Universidad el estudiante debe: En el 1er año, saber dibujar; en el 2º año, aprender a construir; en el 3º año, también construir; en el 4º año, la función del edificio y en el 5º año, la proporción del espacio" Conversación con el arquitecto Mies van der Rohe, Marzo 1959.

¹⁰ Padovan, p. 160.

¹¹ Como recoge Thomas Kunt en La estructura de las revoluciones científicas donde las ciencias no progresan siguiendo un proceso uniforme sino más bien mediante fases compartidas entre paradigmas.

¹² Martínez Santa-María, El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. p. 70.

¹³ "No hay clima en su mundo sin brújula. En suma, Mies diseña para el clima dorado de la república de Platón." J.M. Fitch, «Mies van der Rohe y las verdades platónicas», en Escritos, diálogos y discursos (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981), 15.

¹⁴ El problema de la arquitectura de Mies como en la Farnsworth no fue tanto los muros de vidrio que podían ser solucionados por el uso de cortinas como la falta de ventilación al no hacerlos practicables en ninguno de sus puntos junto con la posición de la protección de dichas cortinas por la parte interior por lo que parte del calor no era disipado en sucesivas reflexiones menores. De igual manera ocurre con el Pabellón y las cortinas de terciopelo rojo que se instalaron y tantas veces han estado ocultas.

¹⁵ Solà-Morales, Cirici y Ramos, Mies van der Rohe. El Pabellón de Barcelona, (Barcelona: GG, 2002), p. 13. "La originalidad de Mies van der Rohe estaba no tanto en la radical novedad de los materiales presentados, como en lograr que éstos expresasen un ideal de modernidad a través del vigor de su geometría, de la exactitud de sus despieces y de la claridad de su montaje."

¹⁶ Neumeyer, Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. p.122.

¹⁷ Quetglas, El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, Actar, Barcelona, 1991.

¹⁸ Definición de Joseph Quetglas, El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe (Barcelona: Actar, 2001). p. 146.

¹⁹ Evans, Robin, «Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe», en Traducciones (Gerona: Pre-textos, 2005)

²⁰ Se llegaron a realizar oficialmente 14 fotografías por parte de la agencia oficial alemana en cubrir el evento de la Exposición Universal. La Berliner-Bild-Reich. De las cuales solo dos se llegaron a publicar en los manuales de historia de la arquitectura convenientemente retocados por el propio Mies.

²¹ Lampugnani lo describe en esta clave al indicar que "en vez levantar una casa futurista ligera a base de materiales de corta duración o con elementos desmontables atornillados entre sí (que habría correspondido con la lógica del encargo especial)...construyó sobre un pesado zócalo de travertino, que recordaba a Schinkel, una lujosa y técnicamente irrelevante composición de pilares de acero cromado, láminas de ónix y vidrio, así como una pared revestida de travertino bajo una cubierta plana de hormigón armado. Si se midiera su calidad por el grado de innovación constructiva, el Pabellón de Barcelona no se encontraría en ninguna Historia de la Arquitectura

²² No había planos definitivos de la obra. "Se habían perdido o desaparecido en Alemania" comentaba Mies.

²³ Neumeyer, Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. p.337

²⁴ Sarmiento, Jaime «Re-Crear una obra de arquitectura. El papel del hacedor», CIRCO 78 (2000): 6. p. 4. "En este caso las piedras, el vidrio y el metal de la réplica coinciden en disposición y tamaños con el pabellón de Mies. La aparente coincidencia de los dos edificios es engañosa, pues en sus respectivos trasfondos, en sus razones de ser resultan ser muy distintos. Las dos formas coinciden, más las ideas y aspiraciones que originaron ambos edificios son antagónicas. La copia se construye como hecho conmemorativo (acaso nostálgico) que pretende preservar una imagen; mientras que el original surgió como una especie de manifiesto revolucionario, seguramente a sabiendas de su transitoriedad"

²⁵ "la idea de intervención comportaría la crítica a las otras ideas anteriores, es decir, a las ideas que traducirían la intervención como restauración, como conservación, como reutilización, etc. Hay por lo tanto un conflicto de las interpretaciones. En realidad todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir." Ignasi de Solà-Morales. Teorías de la intervención arquitectónica. Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 155, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1982.

²⁶ Dentro de las numerosas modificaciones que hubo en el Pabellón reconstruido frente al original, una de las más significativas fue la reducción considerable de la profundidad de los estanques. Alrededor de 20 cm menos en la piscina interior y cerca de 18 cm en la más grande, quedando actualmente con un fondo de 45 cm y 37 cm, aproximadamente. Este estrechamiento, paradójicamente, confiere mayor profundidad en el reflejo de la superficie del agua y por eso, las fotografías actuales son más nítidas en sus imágenes especulares.

²⁷ Hubo un incremento de la materialidad como también mejoró la permeabilidad cenital y la luz artificial, que se cambió de incandescente a fluorescencia. Cristian Cirici comenta en referencia a este cambio: "Por lo que se refiere a los colores de los vidrios, no existía la fotografía en color en la época del original, simplemente había referencias escritas en algunos artículos de la época publicados en la prensa alemana: que se referían a vidrios transparentes, verdes, y grises. Así lo hicimos, pero eligiendo entre los distintos colores de las lunas de vidrio pulido disponibles en el mercado. Es posible que los originales fuesen de tonalidad o intensidad distinta, pero también las lunas de vidrio se producen de otro modo a como se producían en los años 20, y no tenía ningún sentido, por el coste que habría supuesto, investigar más a fondo sobre los colores originales y reproducirlos artesanalmente haciendo arqueología."

²⁸ Lo que más sorprende es que esta forma de composición es una técnica habitual de las muchas formas de trabajar con la piedra. Cirici lo describe en relación al muro de ónix (ónix):

"Aunque el bloque de ónix del que se cortaron las distintas planchas para formar el muro, era muy distinto del bloque utilizado por Mies -en el frente de cantera no había ninguno con vetas parecidas- el aparejamiento usado por Mies, era el llamado "de hojas de libro", que consiste en utilizar dos planchas contiguas de un bloque, para disponerlas una encima de la otra de modo que tengan un mismo inicio como si se tratase de una mancha de tinta sobre un papel doblado que reproduce casi la misma forma en las dos partes del papel."

Pero, en el Pabellón del 29 el muro de ónice no se aprecia esa marcada isometría bilateral del muro realizado en la reconstrucción. ¿Cuál es la razón? Cirici responde:

"Lo que ocurre es que el filo de corte de la piedra utilizado en aquellos años no era tan fino como el que se utiliza en la actualidad, y por ello el dibujo de las vetas no es idéntico en cada una de las dos planchas contiguas, pero sí muy parecidas. Puedo afirmar con toda certeza que la composición que formaban las planchas de onix procedían de un mismo bloque y correspondían a cortes contiguos. Las imágenes comparadas del Pabellón de 1929 lo muestran."

²⁹ "El Pabellón es un palacio de los reflejos" Quetglas, El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. p. 95.

³⁰ En la reconstrucción, los vidrios que finalmente se pusieron, eran de una tonalidad más pronunciada que los originales. Mertins, Mies. p. 146. "The colour of the glazed walls, described as mouse-grey and bottle-green, also appears more pronounced in historical photos than in the reconstruction."

³¹ Denominado por Solà-Morales "subterráneo de servicio" para alojar todo tipo de instalaciones y almacenes de apoyo. Solà-Morales, Cirici y Ramos, Mies van der Rohe, El Pabellón de Barcelona, p. 37.

³² "PHANTOM, Mies as Rendered Society", es una instalación realizada en el año 2012 por Andrés Jaque donde saca a la luz lo almacenado en el sótano. Expone todo aquello que habitualmente se oculta y que de alguna manera es responsable de la imagen idílica conocida del Pabellón.

³³ Mertins, Mies. p. 147. "Para mí, el tiempo que pasé trabajando en Barcelona fue un momento brillante [luminoso] en mi vida".

³⁴ Ibid. p. 149.

³⁵ De la carta de Mies van der Rohe del 30 de enero de 1957 contestando la recibida de Oriol Bohigas. Archivos de la Fundación Mies van der Rohe. Barcelona.

³⁶ Entrevista Cristian Cirici. Julio de 2015.

³⁷ Neumeyer, Fritz, Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. (Madrid: El Croquis, 2009) p.28.

³⁸ de Solà Morales, Cirici, y Ramos, Mies van der Rohe: El Pabellón de Barcelona. p. 27.

³⁹ "Utilizar un material acrílico para fabricar unos cerramientos transparentes. Imaginamos una instalación que dejaba el espacio del Pabellón de Barcelona intacto. Los cerramientos acrílicos se levantan libremente del suelo formando una espiral silenciosa. El cerramiento rodea suavemente el espacio del pabellón y crea una nueva atmósfera. La visión a través del acrílico cambia el original con suaves reflejos que distorsionan ligeramente el pabellón". SANAA, Intervención en el Pabellón de Mies van der Rohe, ed. Actar (Barcelona, 2010). p. 8.

⁴⁰ En su libro S, M, L, XL lo explica del modo siguiente: "En 1985 fuimos invitados a la Triennale de Milan. (...) Al mismo tiempo se estaba construyendo un clon del pabellón de Mies en Barcelona. ¿Qué lo diferenciaba fundamentalmente de Disney? En pos de una mayor autenticidad, investigamos la historia real del pabellón después de la clausura de la Exposición Universal de 1929 y recogimos cualquier resto arqueológico que dejó a través de Europa en su viaje de vuelta. Como en Pompeya, estos fragmentos fueron re-ensamblados para acercarse lo más posible a lo que evocaba en su totalidad..."

Bibliografía:

CARTER, Peter. Mies van der Rohe at work. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2006, 192p. ISBN: 9780714898537.

EVANS, Robin. Traducciones. Girona: Pre-textos, 2005, 312p. ISBN: 9788481917178.

MERTINS, Detlef. Mies. London: Phaidon Press Limited, 2014. ISBN: 9780714839622

NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El Croquis, 2009. ISBN: 84-8838-608-7.

QUETGLAS, Joseph. El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.

Barcelona: Actar, 2001. 192 p. ISBN: 978-84-952-7352-9.

SOLÀ-MORALES, Ignasi; CICIRI, Cristian; RAMOS, Fernando. Mies van der Rohe. El Pabellón de Barcelona, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 71p. ISBN: 978-84-25216015.

VAN DER ROHE, Ludwig Mies. Escritos, Diálogos y Discursos. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Galería-Librería Yerba, 1981. 99p. (Colección de Arquitecturas; 1 - Dir. Marcia Codinachs, Jose Quetglas y Jose Mª. Torres); ISBN: 84-500-5001-4.

Pies de foto:

[1] Reconstrucción del Pabellón de Barcelona. 1986 Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[2] Rosa Mª Subirana y Solà-Morales observando el Onix Dorée. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[3] Manipulación en el taller de las piezas de Onix Dorée. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[4] Vista aérea del Pabellón. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[5] Trabajos de soldadura de la estructura auxiliar de los muros. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[6] Transporte de los cristales para el lucernario. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

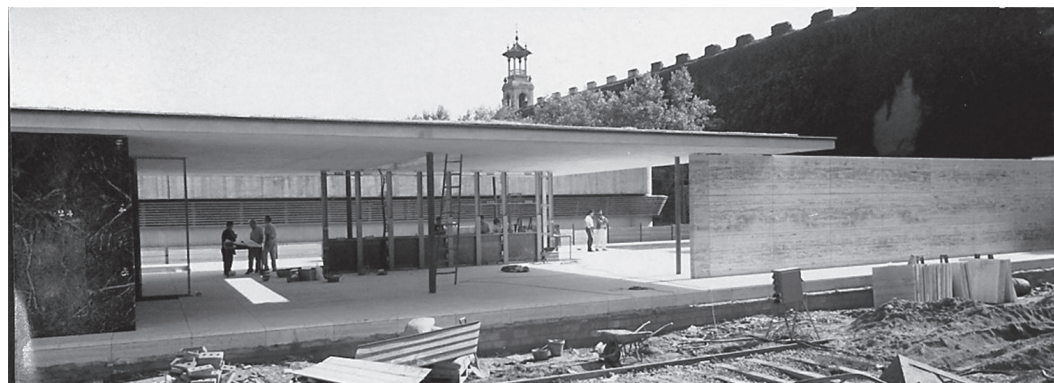
[7] Solà-Morales, Cirici y Ramos comprobando la veta del mármol verde de Tinos. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[8] Plano de replanteo con las placas numeradas de colocación del mármol. 1986. Autor: Francesc Català Roca ©. Fundació Mies van der Rohe.

[9] Carta de contestación de Mies van der Rohe a Oriol Bohigas. 1957. Autor: ©. Fundació Mies van der Rohe.

[10] Vista de la intervención de SANAA en el Pabellón. Autor: Ramón Prat ©. Fundació Mies van der Rohe. 2012.

http://miesbcn.com/wp-content/uploads/2014/05/ramon-prat_04-888x382.jpg.



[1]

[2]



[3]

[4]



[5]

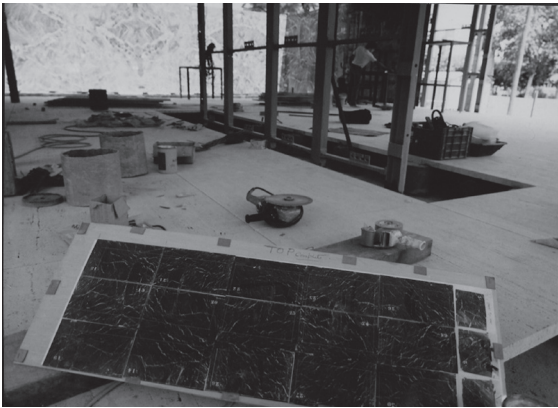
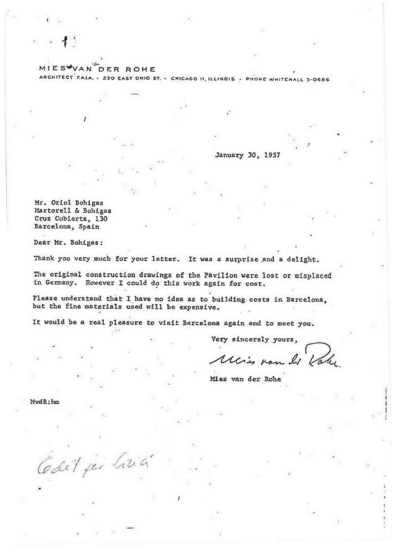


[6]



[7]

[9]



[8]



[10]