Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

el pabellón de barcelona y la habitación roja

*Espacios, imágenes y
ficciones del Pabellón
a través de Twin Peaks.*

Autor

Jesús Lazcano López *arquitecto*

Directores

Emilio Tuñón Álvarez *doctor arquitecto. catedrático*

Luis Rojo de Castro *doctor arquitecto*

2017

D12

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Exmo. Rector de la Universidad
Politécnica de Madrid el día

Presidente

Secretario

Vocal

Vocal

Vocal

Suplente

Suplente

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis
el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación

El presidente

Los vocales

El secretario

*Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos*

*sino ante el agua especular que imita
el otro azul en su profundo cielo
que a veces raya el ilusorio vuelo
del ave inversa o que un temblor agita*

*Y ante la superficie silenciosa
del ébano sutil cuya tersura
repite como un sueño la blancura
de un vago mármol o una vaga rosa,*

*Hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.*

*Espejos de metal, enmascarado
espejo de caoba que en la bruma
de su rojo crepúsculo disfuma
ese rostro que mira y es mirado,*

*Infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.*

*Prolonga este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;
a veces en la tarde los empaña
el Hálito de un hombre que no ha muerto.*

*Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.*

*Todo acontece y nada se recuerda
en esos gabinetes cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.*

*Claudio, rey de una tarde, rey soñado,
no sintió que era un sueño hasta aquel día
en que un actor mimó su felonía
con arte silencioso, en un tablado.*

*Que haya sueños es raro, que haya espejos,
que el usual y gastado repertorio
de cada día incluya el ilusorio
orbe profundo que urden los reflejos.*

*Dios (he dado en pensar) pone un empeño
en toda esa inasible arquitectura
que edifica la luz con la tersura
del cristal y la sombra con el sueño.*

*Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman.*

Agradecimientos

Hace ya casi seis años, sobre la misma mesa de cristal en la que ahora escribo estos agradecimientos, comenzaba a trazar las primeras líneas de esta investigación que, por ahora, dejo de lado. En la imagen de mi propio reflejo, la tinta de los miles de palabras escritas desde entonces tatúa un círculo, en el tiempo, que está a punto de cerrarse. Me gustaría introducir en éste a todas aquellas personas que desde aquel momento (e incluso antes) han contribuido al desarrollo de esta tesis con sus intuiciones, comentarios, opiniones y críticas. O sencillamente con su apoyo y su cariño. Pero han sido tantas que resultaría imposible enumerarlas en este puñado de párrafos; a todas ellas, tanto a las muchas que olvido como a las pocas que ignoro, **gracias**.

En primer lugar, quisiera recordar a Luis M. Mansilla, sus agudos e intensos comentarios durante el breve tiempo que coincidimos al inicio de esta investigación y que siempre he tenido presentes, al igual que los de Emilio Tuñón, a quien, además, debo agradecer su amabilidad y cercanía, y todos los valiosos consejos y enseñanzas que me ha regalado durante estos años. Y, por supuesto, a Luis Rojo por su confianza y su generoso esfuerzo, que unidos a su perspicacia y tenacidad han sido fundamentales para el desarrollo de esta tesis y de otras, tantas cosas.

El estudio de las fuentes bibliográficas y documentales en los que se sustenta esta investigación jamás habría sido posible sin la colección y archivo de la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del Institut für Architektur de la TU Berlin y de la Biblioteca de la ETSAM;

agradezco a todos ellos y a las personas que los integran su colaboración. También al DPA y a Blanca García por su diligencia. De la misma manera me gustaría agradecer al Mies van der Rohe Archive del MoMA de Nueva York su fluida comunicación y la impresionante digitalización del archivo y del material relativo a exposiciones y catálogos. Por último, a la Fundació Mies van der Rohe por el interés mostrado y por su predisposición a dejarme acceder a toda su colección fotográfica del Pabellón Alemán; también por la amable cesión de las icónicas imágenes de Sasha Stone que ilustran estas páginas.

Durante el curso de esta investigación han sido varias las personas a las que me he acercado en busca de ayuda o consejo, algunas de las cuales han ofrecido desinteresadamente su tiempo y sus conocimientos; especialmente George Dodds por sus ánimos entusiastas, sus consejos y por su libro *“Building Desire”*, que ha sido una referencia constante; José Vela por su gentileza al cederme las fotografías del Pabellón de Barcelona contenidas en sus *“(de)gustaciones gratuitas”*, otro de los títulos clave que atraviesan estas páginas. Y a Jesús Vassallo y Marina Otero porque sus concienzudos y meticulosos informes han supuesto una gran ayuda y motivación en la recta final de este trabajo.

Gracias a Ignacio Borrego por la cálida acogida en su CoLab de la TU Berlin, ciudad a la que fui buscando los ecos del Pabellón Alemán para encontrar también los de mi casa. A Mirza Vranjakovic por su buen humor y apoyo permanente, a Marta Carrero por tantas conversaciones y su impagable ayuda con los textos en alemán, y a Gabriela Barrera por su amistad y su contagiosa capacidad para trabajar y para divertirse, de la que espero haber aprendido algo.

Quiero también dar las gracias a mis compañeros de docencia de la ETSAM, que durante estos años han supuesto una constante fuente de enriquecimiento y aprendizaje en las unidades docentes de Jesús Aparicio, primero, y Emilio Tuñón, después. A Alberto Campo, José Jaraíz, y Alberto Morell por permitirme exponer la investigación en sus clases, experiencias muy valiosas para dar estructura y forma a esta tesis. De todos aquellos que he conocido gracias a los años en la escuela, me gustaría destacar a Héctor Fernández Elorza por la pasión que siempre me ha transmitido, a Jesús Aparicio por su talento y por haberme animado a realizar el MPAA y a continuar con la tesis doctoral, y por aquellos años inolvidables en su estudio, donde tuve la suerte de conocer a Jesús Donaire, y disfrutar de su paciencia, buen gusto y atención a los detalles. No podría dejar de mencionar a Jesús Ulargui por una capacidad crítica nunca reñida con su calidez y vitalismo; a Eduardo Blanes por sus consejos y su apoyo permanente, y a Esteban Salcedo por su agudeza y curiosidad hacia las cosas. También a Begoña de Abajo y Carlos García por ser un estímulo constante, y por el esfuerzo y la ilusión que compartimos.

A mis amigos, porque pese a mis ausencias siempre me han hecho sentir que el tiempo no había pasado. A Begoña Fernández-Shaw por su comprensión y por su inspiradora valentía. A Rosa Acebrón y Rubén Pérez por su traducción del texto de Birgitt Hammers, tan importante en esta tesis. A Andrea Jaurrieta por su amistad y su ayuda, y por las horas de cine que hemos pasado y que tenemos por delante, en especial la hora y cuarenta minutos de su cosecha, fruto de un genio y constancia admirables. A Pilar Díez por tantos momentos y por haberme llevado a aquella charla en la que pude conocer brevemente a David Lynch. A Julia Díez, Pepo Olmos, Manuel Pérez y Javier Soto, con quienes descubrí Twin Peaks, entre otras muchas cosas.

A Miguel Bordallo por su sensibilidad y su inteligencia, porque no ha habido nada en mi vida que no haya mejorado al compartirlo con él; lo malo, lo bueno y, sobre todo, lo mejor, que siempre empieza nada más verle.

Por último, a Alejandro Gallego por estar ahí desde siempre, y a mi familia, cuyos gestos y rasgos me enorgullece reconocer fugazmente en ese reflejo que me observa desde la superficie de la mesa, sobre todo a mis padres y a 'la Coco', a quienes jamás podré devolver nada de lo que me han dado. Y a mi abuelo Antonio, y a sus películas.

Índice

El Pabellón de Barcelona y La Habitación Roja

Espacios, imágenes y ficciones del Pabellón a través de Twin Peaks

<i>i</i>	Agradecimientos
<i>v</i>	Índice
<i>vii</i>	Resumen
<i>ix</i>	<i>Abstract</i>
<i>xiii</i>	Introducción
01	a
	Una constelación de imágenes: Pabellón de Barcelona vs Habitación Roja
03	a1 _El Pabellón de Barcelona y La Habitación Roja
	<i>como construcciones formales</i>
43	a2 _Forma e iconografía
	<i>las ideas bajo las formas</i>
79	a3 _El Pabellón de Barcelona y La Habitación Roja
	<i>como construcciones simbólicas</i>
114	b
	Un diorama de piedra: del Pabellón Alemán al Pabellón de Barcelona
117	b1 _El Pabellón Alemán como objeto
	<i>antecedentes, proyecto y obra</i>
149	b2 _El Pabellón como mito
	<i>las fotografías Berliner Bild-Bericht</i>
189	b3 _El Pabellón de Barcelona como monumento
	<i>el cuerpo duplicado y los acontecimientos simultáneos</i>
212	C
	La imagen al otro lado del espejo: reflejos dadaístas del Pabellón Alemán
215	c1 _La búsqueda del autor
	<i>el fotógrafo tras el copyright</i>
229	c2 _Sasha Stone, 1929
	<i>trayectoria e influencias</i>
245	c3 _Un flâneur por el Pabellón Alemán
	<i>la obra de Stone en paralelo al reportaje BBB</i>
280	Conclusiones
307	<i>Conclusions</i>
327	Bibliografía

r

resumen

La Tesis Doctoral “El Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja. Espacios, imágenes y ficciones del Pabellón a través de Twin Peaks” investiga en torno al Pabellón Alemán y a sus imágenes, a su presunta inmediatez y a la capacidad que poseen para comprimir espacio y tiempo entre el objeto que representan y aquellos que las observamos, haciéndonos viajar hasta aquel lugar de la misma forma que hace nuestro propio reflejo en el espacio que muestran los espejos. La Historia del Pabellón es la historia de sus imágenes, de las físicas y de las literarias, pero, también, de las mentales que nosotros mismos les superponemos, y de cómo, bajo todas ellas, acaban emergiendo aquellos espacios en blanco y negro capturados por el fotógrafo Sasha Stone en 1929 que, como un pentimento, nos devuelven a los orígenes del objeto.

La marca del Pabellón Alemán en la Historia de la Arquitectura del siglo XX es, sobre todo, la de un vacío. Su ausencia ha supuesto el germen de una nostalgia hacia sus desaparecidos espacios, al deseo de habitar aquel ámbito congestionado de reflejos ha llevado a una pertinaz revisión de sus fotografías en forma de visita virtual pero, sin un objeto real al que confrontarse, éstas han introducido en el Pabellón un contenido simbólico que, gracias a la diseminación del discurso de la arquitectura a través de medios ajenos, ha desplazado el entendimiento de sus espacios hacia su interpretación como un laberinto de espejos en el que el único habitante que nos encontramos es nuestro propio reflejo.

La Habitación Roja de Twin Peaks, a través del medio cinematográfico, construye de forma literal las interpretaciones literarias del Pabellón no sólo por ciertas similitudes formales y estratégicas en la construcción de los ámbitos. También por un paralelismo entre la arquitectura y su representación fotográfica con el cine, pues éste conjuga simultáneamente la construcción física del ámbito en el que la acción tiene lugar y su

representación artística o estética para dotar a ese espacio de las condiciones expresivas que favorezcan la comprensión de la historia.

La mediación de la Habitación Roja sirve como elemento de contraste para extrapolar el contenido simbólico del Pabellón, pero también como metáfora de su propia historia, invitando a una reflexión sobre los lazos reales y ficticios que unen ambos espacios, sobre el sustrato compartido que permite identificar los elementos que la construyen. De esta manera, la tesis investiga, a lo largo de sus tres episodios, las pruebas y testimonios que, desde diferentes medios, han construido la identidad del Pabellón.

Mediante el estudio de fuentes primarias y secundarias, y de su conexión con especulaciones personales, la tesis doctoral toma la estructura de una novela negra, en la que las obsesiones se entrelazan con pruebas y conjeturas para conformar una imagen del Pabellón que se desdobra. Se desdobra literalmente en dos cuerpos, el de 1929 y el de 1986.

También en innumerables ideas e imágenes subjetivas que cada uno de sus visitantes proyecta sobre ellos, convirtiéndolo en un proyecto permanentemente inacabado, fruto de la tensión entre las cosas y las ideas que las representan, en el que lo que se ve tiene tanto peso como lo que se imagina, en el que un espacio se conecta con el mundo imaginario a través de su paso por diferentes tiempos conformando un laberinto de objetos e imágenes duplicadas en el que nos introducimos para descubrir qué es lo subyace, lo que ha suscitado determinadas visiones en la interpretación del Pabellón. Lo que hay bajo la superficie.

Un laberinto que se recorre hacia atrás, en sentido inverso en el tiempo para, al igual que en la Habitación Roja, ponerlo delante de un espejo y que así cobre sentido. Un laberinto que nos adentrará en los meses previos a la inauguración del Pabellón Alemán y a las influencias y visiones del Surrealismo que Sasha Stone imprime sobre el reportaje de la Berliner Bild-Bericht mostrando unos espacios que, como los de la Habitación Roja, son simultáneamente reales e imaginarios, lugares que se fusionan con los pensamientos y deseos de quienes los recorren, produciendo imágenes que se vuelven borrosas, fragmentadas, duplicadas, invertidas o deformadas y que se enmarañan, en el tiempo, como miles de huellas sobre un mismo camino.

a

abstract

The Doctoral Thesis entitled “*The Barcelona Pavilion and the Red Room. Spaces, images and fictions of the Pavilion through Twin Peaks*” studies the German Pavilion and its images, their presumed immediacy and the capacity they have to compress space and time between the object they represent and those who observe them, making us travel to that place in the same way that our own reflection does in the virtual space of mirrors. The History of the Pavilion is the story of its images, both physical and literary, but also the story within the mental projections we overlap with them, and how, under all of those images, the black and white spaces captured by the photographer Sasha Stone in 1929 emerge for, as a *pentimenti*, returning us to the origins of the object.

The trace of the German Pavilion in the 20th-century Architecture is mostly a void. Its absence has been the germ of a nostalgia casting a longing for its missing spaces. The desire to inhabit that atmosphere flooded with reflections has led to a persistent analysis of the photographs in the form of a virtual stay that have introduced a symbolic content in the bodiless Pavilion. Due to the architectural discourse dissemination through outer means, the understanding of its spaces has been displaced towards its labyrinth-of-mirrors-like interpretation in which the unique inhabitant that we can find is our own reflection.

The Twin Peaks Red Room, through the cinematographic medium, could be a literally construction of the literary interpretations on the Pavilion not only by certain formal or strategic similarities. Also by a parallelism between the architecture and its photographic representation with cinema, since the later conjugates simultaneously the physical construction of the place in which the action takes place and its artistic representation, endowing to that space of the expressive conditions that ease the understanding of the story to be told.

The mediation of the Red Room serves as contrast to extrapolate the symbolic content of the Pavilion, but also as a metaphor of its own history, encouraging a reflection on the real and fictional facts that links both spaces, on the common background which allows the identification of their shared elements. In this way, the thesis studies, throughout its three episodes, the evidences and testimonies that, spreaded from different types of medium, have constructed the identity of the Pavilion.

Through the study of primary and secondary sources, permanently linked to personal speculations, the doctoral thesis borrows the structure of a *roman noir* in which obsessions are intertwined with evidence and conjectures to make an unfolding image of the Pavilion, already unfolded in two bodies, that of 1929 and that of 1986. Also in a myriad of ideas and subjective images that any visitor project on them, turning the Pavilion into a permanently unfinished project as a result of the tension between things and ideas, in which what is seen has as much weight as what is imagined, and the real space connects with the imaginary world through a travel around different times to build up a labyrinth of duplicated objects and images in which we enter to discover the lying object beneath the surface.

A labyrinth that is wandered backwards, against the arrow of time to, as in the Red Room, be placed it in front of a mirror so as it makes sense. A labyrinth that will take us to the months before the opening of the German Pavilion and the influences and visions of Surrealism that Sasha Stone impose on the Berliner Bild-Bericht prints depicting spaces like those of the Red Room, simultaneously real and imaginary, places in constant flux fusing with the thoughts and desires of those who wander, projecting images that become blurred, fragmented, duplicated, inverted or deformed, entangling, in time, as thousands of footprints on a path.

Introducción

Der Unheimliche Spaziergang (el paseo inquietante)

*"When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; like a house in a whirlwind, or else a boat crushed by the icebergs or swept over the rapids, and all aboard powerless to stop it. It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else."*¹

Sobre los objetivos

Como disciplina que oscila entre el mundo físico y el conceptual, la arquitectura adolece de una cierta capacidad para representarse a sí misma; en la dimensión objetual pertenece a un tiempo y a un espacio concretos de los que no puede escindirse, mientras que en su dimensión conceptual se apoya en múltiples medios de representación que le son ajenos para describir o analizar los sistemas, estrategias o fenómenos de los que surge.

Esta doble condición inscribe al discurso de la arquitectura en un diagrama de movimiento pendular en el que, partiendo desde el ámbito de las ideas, los conceptos o, incluso, la intuición de una forma o de una atmósfera, se va ajustando en su compromiso con la realidad a través de la representación gráfica, textual o física hasta que, mediante mecanismos compartidos con la ficción², llega a alcanzar, en el otro extremo, su formalización en un contexto real.

Confrontado al mundo físico, el discurso se expone a múltiples interferencias, contaminaciones e interpretaciones que vuelven a propiciar la oscilación hacia el mundo de las ideas y los conceptos a través de un nuevo paso por los diferentes sistemas de representación con cuyos instrumentos, el discurso de la arquitectura vuelve a sufrir múltiples fricciones e interferencias hasta alcanzar, nuevamente, un breve punto de equilibrio en el terreno de lo abstracto, desde el que todo vuelve a comenzar.

1

ATWOOD, Margaret; *Alias Grace*. Ed. Anchor Books. New York, 1996; p.298

2

"Un proyecto es, ante todo, una idea, una irrealidad. Tropezamos así con una paradójica característica de la inteligencia humana: manejamos la realidad mediante irrealidades (...) Así, de irrealidad en irrealidad, llegamos a la realidad, tras recorrer un largo itinerario de ideas, esbozos, dibujos, tanteos, planos, proyectos, maldiciones y aplausos. Al final, la acción nos inserta irremisiblemente en lo real."

MARINA, José Antonio; *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2006; pp.24-25

La investigación que sigue a estas páginas trata, precisamente, sobre estas interferencias entre la arquitectura y los medios en los cuales construye y disemina su discurso, sobre los mecanismos que, a través de la manipulación del lenguaje y las imágenes, provocan un constante trasvase de información, sugerencias e intuiciones que, con la colaboración del paso del tiempo, modifican la percepción de los objetos y los conceptos que se les asocian, desplazando su significado hacia otras disciplinas.

Dicho de otra manera, indaga en la relación entre las cosas y las ideas, entre los objetos concretos y las relaciones abstractas de las que surgen. Un sistema en el que coexisten lo azaroso y lo contingente, lo fortuito y lo intencionado y, por supuesto, el sustrato del pensamiento colectivo con la interpretación individual en un constante camino de ida y vuelta cuyos hitos no forman una línea recta, sino una colección heterogénea de puntos que, entrelazando diferentes tiempos y espacios, generan una red suspendida en la ficción que, al ser traspasada, modifica los puntos de partida y de llegada en un ciclo sin fin.

La Tesis Doctoral investiga el Pabellón Alemán y sus imágenes, su presunta inmediatez y la capacidad que poseen para comprimir espacio y tiempo entre el objeto que representan y aquellos que las observamos, haciéndonos viajar hasta aquel lugar de la misma forma que hace nuestro propio reflejo en el espacio que muestran los espejos. La Historia del Pabellón es la historia de sus imágenes, de las físicas y de las literarias, pero, también, de las mentales que nosotros mismos les superponemos, y de cómo, bajo todas ellas, acaban emergiendo aquellos espacios en blanco y negro capturados por el fotógrafo Sasha Stone en 1929 que, como un pentimento, nos devuelven a los orígenes del objeto.

El del Pabellón es un relato peculiar dentro de la Historia de la Arquitectura y, en cierta medida, también pionero. Su historia no se inscribe dentro del habitual proceso en el que una obra pasa a convertirse en objeto de estudio y lugar de peregrinación: su condición fugaz hizo que los testigos oculares fuesen escasos. La marca del Pabellón Alemán en la arquitectura del siglo XX es sobre todo la de una ausencia; la de un vacío. La que para algunos es la “primera ruina del Movimiento Moderno”³ pervivió no solo a través de textos y dibujos como las arquitecturas desaparecidas de la antigüedad. También, y de forma más intensa, permaneció vigente gracias a las fotografías. Ante la ausencia del edificio, sus imágenes se encargaron de “reproducir mecánicamente lo que nunca más podría repetirse existencialmente”⁴, construyendo un mundo virtual e impregnado por el pertinaz deseo colectivo de habitar ese lugar no sólo como espacio, sino también como modelo. Un deseo que acabaría por convertir un pabellón efímero, construido en el marco de una Exposición Internacional (Barcelona, 1929), en una de las piedras angulares del Movimiento Moderno y, por extensión, del pensamiento del siglo XX, propagando su

3

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; S, M, L, XL; Ed. Monacelli Press. Nueva York, 1995.

4

BARTHES, Roland; *La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990. Pág. 31

aura⁵ como una fina niebla que se respira de manera casi imperceptible.

Proponemos que, precisamente por esta fugaz existencia en el mundo físico, se produce una ampliación en el arco del movimiento pendular de las ideas y conceptos del Pabellón. El periodo de representación, interpretación y conceptualización se dilata en el tiempo y, en ausencia de un objeto con el que contrastarse, las interferencias se multiplican en un proceso en el que ya no sólo influyen diferentes medios, sino también el paulatino cambio en la manera de interpretarlos y de operar con ellos.

El Pabellón, de este modo, se convierte en objeto de múltiples lecturas a través de sus imágenes, entre las cuales abundan las metafóricas y literarias, provocando una progresiva deformación del objeto original que, ante la ausencia de una realidad restrictiva, evoluciona hacia territorios que profundizan e imaginan su iconografía y simbología. Territorios que, a partir de la expresividad de las imágenes y de sus relaciones con otros medios, depositan un sedimento en la interpretación del Pabellón, trasladándolo hacia la percepción de un espacio en el que las proyecciones de otros lugares físicos se igualan con las de lugares imaginarios, en las que los fragmentos de paisajes urbanos y mentales colisionan en las superficies de mármol y cristal a través de los reflejos. Un ámbito en el que lo real y lo imaginario coexisten.

Es en esta condición de continuidad entre fragmentos de realidad y de ficción que la Habitación Roja actúa como un elemento mediador sobre el que proyectar las interpretaciones del Pabellón Alemán. El medio cinematográfico nos sirve para proyectar una analogía entre la construcción literaria del Pabellón y la literal de Twin Peaks, entre la manera en la que la réplica de 1986 se interpreta en relación al entorno y a los acontecimientos del pasado y en la que la Habitación Roja condensa esos mismos elementos a través de la homotecia y la simetría como herramientas de construcción espacial y narrativa. Una construcción formalizada mediante un laberinto de terciopelo rojo cuyas cortinas parecen una extensión de aquella presente en el Pabellón de Barcelona, vínculo de los dos espacios.

El terciopelo rojo es el detonante de una comparación en la que dos objetos se reflejan, el uno en el otro, mediante una relación construida a través del solape de ficción y realidad, de medios y objetos de distinta procedencia cuyos mecanismos se subvierten como en las imágenes que devuelven los espejos deformados de un túnel de feria. Espejos que presentan simultáneamente una realidad y su reverso coexistiendo en la fina lámina vítrea del cristal, donde el reflejo de aquel que observa es la única huella que el mundo real imprime sobre lo ficticio, pues la historia del Pabellón se interpreta aquí como la historia de los reflejos proyectados sobre un espacio inexistente, la de una representación duplicada a través de diferentes medios. La de un cuerpo y su 'doppelgänger'⁶.

5

Benjamin se refiere al "aura" como al prestigio cultural de la obra de arte consagrada, que crea en torno a ella una radiación imaginaria

6

El *doppelgänger* es una figura literaria con origen en el romanticismo alemán. Se utiliza para designar al doble fantasmagórico de una persona viva. Es una palabra compuesta, formada por la unión de *doppel* (doble) y *gänger* (andante).

De esta manera, la mediación de la Habitación Roja sirve como elemento de contraste con el contenido simbólico del Pabellón, pero también como metáfora de su propia historia, invitando a una reflexión sobre los lazos que unen ambos espacios, sobre el sustrato compartido⁷ que permite identificar los elementos que la construyen.

Así, la Tesis coloca al Pabellón frente a sí mismo, frente a todo tipo de imágenes, interpretaciones y reconstrucciones literales y metafóricas de las que ha sido objeto en múltiples medios y tiempos a lo largo de los tres episodios que la componen. Episodios interdependientes que establecen múltiples puntos de contacto entre ellos, poniendo de manifiesto el carácter volátil de la interpretación del Pabellón a la vez que resaltan la pregnancia de sus imágenes y su persistente aparición bajo múltiples formas y conceptos debido al trasvase entre las disciplinas a las que se ha visto asociado tradicionalmente: la arquitectura y la fotografía.

A través de éstas, la tesis identifica los valores simbólicos destilados a partir de la Habitación Roja en la confrontación del Pabellón con el medio cinematográfico para indagar en el fenómeno de simultaneidad en la comprensión del Pabellón, de objetos e ideas que, venidos desde tiempos y espacios diferentes, coexisten en una única proyección en la mente de quien los percibe pues, tras la construcción de la réplica, el Pabellón es una idea asentada que se verifica y reafirma mediante dos objetos distintos y cuyo único vínculo son las imágenes de Stone: dieciséis fotografías en las que el Pabellón deviene en un laberinto imaginario generado a partir de la deformación de la realidad por la visión nostálgica de las utopías del pasado, por los espacios vacíos “como si fuesen el lugar de un crimen”⁸, por el espíritu urbano del flâneur que impregna las imágenes; ese personaje que vaga por las calles entremezclando sus pensamientos y recuerdos con aquello que asimila de la ciudad hasta conformar un relato en el que es imposible separar lo real de lo imaginario, ni lo ordinario de aquello que se desea.

Porque el deseo que provoca la nostalgia es el verdadero motor de la historia e interpretación del Pabellón, de esa constante mirada hacia el pasado que cristaliza en su duplicación literal, a través de la réplica, y que se encontraba en el núcleo de la ficción construida por Stone en el reportaje. Un paseo a lo largo de una línea sobre la que se solapan el tiempo presente con el pasado, y el espacio prosaico con el idealizado en la búsqueda de un cuerpo cuyo espíritu nunca es más palpable que la sombra de una polilla sobre el techo. Un paseo análogo al del agente Cooper en busca de Laura Palmer por el laberinto de la Habitación Roja. Un ámbito que es a la vez interpretado como instrumento y metáfora de todos los pabellones y de sus historias.

7

Ver ROSENBLUM, Robert; *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Ed. Alianza. Madrid, 1993

8

BENJAMIN, Walter; “Sobre la fotografía”. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2008. pp. 108-109 en una observación sobre las fotografías de las calles de París de Atget

Sobre método y estructura

Esta tesis doctoral no sigue una secuencia lineal puesto que ninguno de los objetos ni ideas que se estudian en ella pueden entenderse de tal forma.

Las aspiraciones objetivas de toda investigación nos llevan a indagar en tantas historiografías como estén a nuestro alcance a fin de conocer y acreditar lo ya dicho un poco por rigor, otro poco por homenaje y un mucho (al menos en mi caso) por añadir a nuestra voz el aliento de las palabras ya antes pronunciadas por otros más sabios.

Esto provoca que el proceso de aprendizaje o, si se prefiere, de desvelar cualquier misterio, esté sujeto a anacronismos, sorpresas y saltos en el tiempo y en el espacio: a veces de la mano del conocimiento, otras de la intuición, y también del azar hasta que, tal y como anhelaba el joven Percival Bartlebooth⁹, las piezas de los puzles terminen encajando para confrontarlas primero con las pinturas de donde provienen y con los paisajes donde éstas fueron pintadas, después.

El orden cronológico es, por tanto y para el caso que nos ocupa, una convención, un artificio que tiende a supeditar el sustrato de las historias a la estructura de las mismas, obligando a elaborar discursos lineales en los que una idea lleva a la siguiente de forma aparentemente inequívoca, y que a su vez ésta sea consecuencia de la anterior. Nada mas lejos de mi intención ni de mi propia experiencia.

Así, asumiendo este desarrollo a través de fragmentos no consecutivos como método de trabajo, la investigación es deudora de tres de los mecanismos y arquetipos característicos de un film noir: el flashback, el detective y la femme fatale; elementos con los que se pueden encontrar múltiples analogías a lo largo de este texto.

Un flashback porque la historia comienza por el final, mostrando una situación extraña y críptica por desconocida. Un comienzo que es al mismo tiempo desenlace incomprensible para, a medida que se retrocede en el tiempo, encontrar los pasos perdidos y completar los vacíos en torno a un final que, a la postre, parece inevitable.

Un detective de cuya personalidad se toma la actitud solitaria, minuciosa, escéptica y ligeramente cínica, que va de un lugar a otro en constante deriva buscando pruebas, intentando desmontar coartadas, obteniendo testimonios y confesiones (a veces con amabilidad, otras con engaños y de vez en cuando por la fuerza) pero probablemente sin darse cuenta de que hay una razón que incluso él mismo desconoce; una obsesión de fondo que le hace implicarse de forma personal y que le empuja, quizás erróneamente, a ver que las pruebas apuntan en su conjunto hacia una dirección única, aunque en permanente cambio.

Una obsesión en forma de femme fatale; un objeto seductor y misterioso de múltiples caras y ocultas intenciones, con innata capacidad para parecer siempre diferente: unas veces frágil, otras huidiza y otra impenetrable, que nos introduce en un laberinto en el que, a medida que nos movemos, más lejos creemos estar de la salida, en el que al creer haber descubierto una de las leyes que lo rigen, volvemos al punto de partida. Un juego de espejos que no se acaba nunca.

Sobre el contenido

La instrumentalización de estos arquetipos del cine negro también secuencia los tres episodios en los que se fragmenta esta tesis, subdivididos, a su vez, en tres capítulos que repiten un mismo patrón: la toma objetiva de pruebas, la clasificación de éstas en base al objetivo de la investigación y, por último, su interpretación tamizada por el deseo oculto tras cualquier obsesión, que escinde las ideas de las cosas a través de la duplicación mental de las imágenes, que oscilan entre aquello que son o representan y aquello que queremos ver en ellas.

El episodio A comienza con un análisis del Pabellón de Barcelona; sus formas, los elementos que lo componen y la manera en la que el cambio en la percepción de sus espacios y su relación con el lugar propician una nueva imagen, que se pone en paralelo a la Habitación Roja, ámbito sobre el que se proyectará la iconografía y valores simbólicos depositados sobre el Pabellón en sus años de ausencia. A través de la imagen de la ‘casa vacía’ y la estética de ‘lo inquietante’ se reformula la mirada que se arroja sobre las vanguardias de principios del siglo XX, lo que trazará el camino de ida y vuelta desde los “espacios domésticos” del Pabellón Alemán hasta los de Twin Peaks, impregnados ambos por el deseo de resucitar un cuerpo sin vida.

El episodio B propone un estudio de la documentación relativa al Pabellón Alemán, tanto de la técnica como de la burocrática que atestigua su proceso de obra por parte de la Sección Alemana, con el objetivo de indagar en su existencia física. Una existencia que queda principalmente grabada en el reportaje de la Berliner Bild-Bericht, en especial en las copias que Mies guarda en su archivo. Estas imágenes, analizadas durante el capítulo, serán el catalizador del deseo de traer de vuelta el Pabellón, y la principal fuente documental utilizada para la construcción de la réplica, que duplicará el cuerpo, de forma literal, para siempre.

Al estudio de las duplicaciones textuales y física, seguirá, en el episodio C, la duplicación fotográfica. La comparación de las imágenes de los dos pabellones genera un conflicto entre los dos cuerpos, pues ninguno de ellos se reconoce en el otro. Así, poniendo en duda las características documentales del reportaje de Sasha Stone, se analizarán sus obras en ese mismo periodo para comprobar si había elementos de ficción que

suscitasen una interpretación simbólica del Pabellón Alemán que la realidad nunca puede equiparar; símbolos contruidos por el vacío y los ecos de recorrer un laberinto urbano habitado por reflejos. Por imágenes duplicadas que siempre remiten a un origen lejano en el espacio y en el tiempo, que se dobla sobre sí mismo para llevarnos, en un inquietante paseo a través de las ideas (a), las cosas (b) y las imágenes (c), al comienzo: de Berlín en el Pabellón a, de nuevo, Twin Peaks en la Habitación Roja.

En realidad, me gusta pensar que los tres episodios en los que se divide el índice son tres reconstrucciones de un objeto que, a través del cine, la arquitectura y la fotografía, no es más que reflejos. “Reflejos de la historia que se está contando y, al mismo tiempo, reflejos de aquel que la cuenta”¹⁰. Imágenes fugaces atrapadas dentro de un cristal, como las sombras que diferentes luces (en este caso distintos tiempos) congelan sobre un negativo: la tesis que ahora mismo tienes entre las manos.

'It was a great big white elephant of a place. The kind crazy movie people built in the crazy 20s. A neglected house gets an unhappy look. This one had it in spades.'

Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)

Una constelación de imágenes *El Pabellón de Barcelona vs La Habitación Roja*

Es un día cualquiera de abril de uno de los primeros años de la década de los 2000. Es temprano y un grupo de estudiantes hacéis tiempo hasta que retiran el cordón que impide la entrada al Pabellón de Barcelona. Unos dibujan, otros hacen fotografías y unos pocos conversáis entre bostezos, utilizando el pódium del edificio como respaldo.

Al fin llega la hora y vais entrando de uno en uno. Subes la escalera y das una vuelta por la parte exterior, observas el estanque y a sus pies la avenida en la que has estado esperando. Acaricias las superficies de travertino deteniéndote en sus burbujeantes poros y poco a poco te vas acercando a la puerta. Nada mas cruzarla alargas la mano para coger un folleto y al levantar la vista te topas con tu reflejo encerrado en el mármol verdoso. Sin apartarle la vista guardas el folleto en el bolsillo y avanzas hacia el interior.

El espacio está casi vacío salvo por unos pocos muebles, y lo tensan dos elementos que captan toda tu atención: al fondo una estatua que se protege, a tu lado una cortina roja que casi roza tus dedos; entre las dos, un vidrio saturado de reflejos.

Te quedas muy quieto y viene a tu memoria una música entre misteriosa y melancólica, un salón que ya casi no recuerdas sumergido en una penumbra rota por el centelleo de luces catódicas que resplandecen en tu rostro, y en tus ojos atentos y espantados se refleja un hombre vestido de negro que deambula por un laberinto de terciopelo rojo.

a1

El Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja *como construcciones formales*

El 19 de abril de 1990 la Habitación Roja aparece por vez primera ante los ojos de los 19.2 millones de seguidores de la serie de televisión *Twin Peaks*. Una sala delimitada por cortinajes de terciopelo rojo y prácticamente vacía salvo por unos pocos muebles que, pese a aparecer en contadas ocasiones, desempeña un papel primordial en el desarrollo del argumento tanto a nivel narrativo como, sobre todo, a nivel estético. Su característica extrañeza la convirtió en una de las principales señas de identidad de la serie, contribuyendo a otorgarle su estatus de culto y a que pasara a formar parte de la cultura popular televisiva y cinematográfica de los años 90 para suponer una gran influencia¹ en posteriores producciones. Sin embargo, el origen de ese lugar, al tiempo familiar y extraño, aún parece incierto.

La Habitación Roja: origen, contexto argumental y descripción

Antes de comenzar la comparación de los dos objetos de estudio, y ante la alta probabilidad de que el potencial lector de una tesis de proyectos arquitectónicos no recuerde o no sepa qué es la Habitación Roja, se trazarán unos breves apuntes, a modo de introducción, de cuál es su origen dentro de la ficción que narra la serie y el proceso por el cual pasa a ser una parte esencial del argumento tanto por su magnetismo estético como por su carácter esotérico que hace de ella aun recurso narrativo que permite introducir discontinuidades en la trama, abriendo nuevos caminos sin la necesidad de atenerse a la lógica, al tiempo que impregna la serie de esa sensación de misterio fundamental para su validez como producto televisivo. Por último, se hará una breve descripción del espacio en sí con el objetivo de servir de base al análisis posterior, y tener así nociones básicas

1

"Parecía que la osadía narrativa y visual de Twin Peaks moriría en su propia rareza respecto de la normativa serial norteamericana (...) pero la influencia de Twin Peaks en el imaginario catódico de los 90 y de los primeros años del siglo XXI fue tan abrumadora que no hay serie criminal posterior que no haya adoptado su visión negra, órfica, de descomposición."

BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier; *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2005. pp. 174-175

sobre unos aspectos fundamentales que se irán ampliando a lo largo de este episodio

El origen de la Habitación Roja dentro del guion de la serie es, pese a su papel clave, fruto de una imposición contractual de la distribuidora de la serie que, además, se realizó en un lapso de tiempo muy corto. Tras aprobar el guion presentado por David Lynch y Mark Frost, la American Broadcasting Company dio un presupuesto de 4 millones de dólares para la grabación de un episodio piloto; un capítulo de hora y media de duración que serviría de prólogo a una posible serie a emitir en otoño de 1989. Debido al carácter no convencional de su cine y a su escepticismo respecto a las grandes productoras tras el fracaso de *Dune*, Lynch no pensaba que la serie se llegase a emitir nunca², de manera que decidió montar, junto a Mark Frost, la productora Lynch & Frost Productions con el fin de mantener la mayor autonomía posible³ respecto a los ejecutivos de la cadena ABC. Paralelamente, la Warner Home Video se había hecho con los derechos para vender el episodio piloto como una película de dos horas en Europa⁴ con el objetivo de poder “recuperar la inversión”⁵ en caso de que la serie finalmente no se realizara. Pero, para que esta película funcionase independientemente de si la serie se grababa o no, debía tener un final que cerrase el metraje. Debido a este acuerdo con la WHV para la distribución internacional, la ABC impuso ampliar la duración del piloto⁶ con un “final distinto”⁷; pero para entonces el rodaje ya estaba planificado por completo y el guion ni siquiera contemplaba esta eventualidad⁸.

Una vez finalizado el rodaje, mientras montaban el piloto para la versión europea y, ante la necesidad de rodar material extra, Lynch tuvo la idea de la Habitación Roja de repente:

*“Estábamos montando el final alternativo para la versión extranjera en unas salas de edición de los laboratorios CFI en Los Angeles, trabajando con el material que habíamos rodado en Seattle. No estaba quedando del todo bien. Una tarde a eso de las 6.37pm, recuerdo que hacía bastante calor, Duwayne Dunham, su ayudante Brian Burdem y yo decidimos dejarlo. Estábamos en el aparcamiento y yo me había apoyado sobre un coche, había apoyado mi pecho contra un coche tan caldeado. Tenía las manos sobre el techo y el metal quemaba. La secuencia de la Habitación roja me vino de golpe (...) le dije a Duwayne que tenía una idea que creía que le gustaría mucho, pero que no podía hablar de ella. Durante el resto de la noche no pude dejar de pensar en la Habitación Roja.”*⁹

La productora “extendió el rodaje un día para grabar las tomas del sueño de Cooper que constituirían el final del episodio piloto en Europa”¹⁰. El resultado gustó tanto a Lynch y Frost que recuperaron este metraje para

2

“David me envió el guion. Lo leí. Me pareció magnífico. Tras rehusar a contarme quien mató a Laura Palmer, dijo: ‘La ABC va a darnos 4 millones de dólares para hacer esta película. Probablemente nunca la emitan. Divirtámonos haciéndola.’”

Entrevista a Duwayne Dunham en la Edición Oro de Twin Peaks en DVD (2007)

3

“La única forma de hacerlo para que resultara gratificante era montando nuestra propia productora, ser los dueños de la serie y así no tener a los ejecutivos del estudio todo el día encima de nosotros.”

Entrevista a David Lynch en VALENCIA, Javier J. David Lynch. *El zar de lo bizarro*. Libreto de la Ed. Especial en DVD de Twin Peaks. Fuego, camina conmigo. Ed. CAMEO. Madrid, 2006. p.6

4

“Es así como nos dijeron que tenía que ser. La ABC te da una cantidad de dinero para hacer, digamos, el piloto, o un episodio, pero (y no sé por qué) no te dan lo suficiente para hacerlo, basándose en no sé qué regla. Así que tienes una financiación deficitaria, lo que se traduce en que otra productora pone el resto del dinero, que tampoco es tanto. Y eso es una chapuza. Consiguen los derechos para todo el mundo gracias a haber invertido una pequeña cantidad de dinero. Si fuéramos listos, jamás lo aceptaríamos, y lo haríamos con el poco dinero que nos da la ABC, ¡seamos realistas! Pero nos convencieron: ‘Así es como funciona, así es como funciona’.”

RODLEY, Chris; *David Lynch por David Lynch*. Ed. ALBA, Barcelona, 1998. p.261

5

VIÑOLO, Carmen; *Twin Peaks. Fuego, Camina Conmigo*. Ed. Quarentena Ediciones. Barcelona, 2014. p. 57

6

“Cuando firmé el contrato, que era muy grueso, no sabía que me estaba comprometiendo a eso. ¡es culpa mía, si no presté atención a lo que estaba firmando!”

BARNEY, Richard A.; *David Lynch Interviews*. Ed. University Press of Mississippi. Jackson, 2009. p.117

7

VIÑOLO, Carmen; *Op. Cit.* p.57

8

“Tenía ya de por sí un programa extremadamente apretado, y no veía como tendría el tiempo para rodar el final, ni siquiera para imaginármelo.”

BARNEY, Richard A.; *Op. Cit.* p.117

9

RODLEY, Chris; *Op. Cit.* Ed. ALBA, Barcelona, 1998. p.265

10

BARNEY, Richard A.; *Op. Cit.* p.117

introducirlo en la serie, pese a que se tratara de una solución de urgencia para salvar las exigencias contractuales de la distribuidora. Sin embargo, ese espacio pasó a formar parte fundamental de la trama.

La Habitación Roja es un espacio que forma parte de un relato cinematográfico. Por lo tanto, su sentido sólo se comprende dentro del contexto específico en el conjunto de la serie *Twin Peaks*¹¹. A grandes rasgos, el argumento de ésta ficción televisiva se desarrollaba a partir de la aparición de un cadáver: en una mañana de pesca uno de los vecinos del pueblo encuentra el cuerpo de Laura Palmer amoratado y envuelto en plástico. La muerte violenta de la joven, “muy popular”¹² por su belleza, simpatía y altruismo, sacude por completo a una pequeña comunidad en la que todos se conocen y viven apaciblemente. Por la similitud del caso con otro acontecido en Oregón unos meses antes, y para ayudar a la sobrepasada oficina del Sheriff de la ciudad, el FBI envía al agente especial Dale Cooper, quien rápidamente entra en sintonía con el tranquilo estilo de vida de *Twin Peaks* y con sus habitantes.

11

Twin Peaks hace referencia al nombre de la localidad ficticia en el que se desarrolla la serie. En realidad, ésta se rodó en las ciudades de North Bend, Fall City y Snoqualmie, tres pequeñas localidades del estado de Washington, situado en el extremo noroeste de Estados Unidos.

12

JEROME, Jim; *The Triumph of Twin Peaks* en *Entertainment Weekly* del 6 de abril de 1990

13

El conflicto entre las apariencias y lo que ocurre tras ellas es un tema recurrente en la filmografía de David Lynch. En este aspecto el referente inmediato de *Twin Peaks* es *Blue Velvet* (1986), en la que un joven universitario que vuelve a su pueblo para ayudar en el negocio familiar mientras su padre está enfermo, encuentra una oreja humana en un descampado. El descubrimiento le hará entrar en contacto con un mundo extraño de cuya existencia no era consciente.

14

“Laura Palmer serves as structuring absence that organizes the desire of the other characters and the spectator (who wants both to understand Laura and to find the solutions to her murder).”
MCGOWAN, Todd; *The impossible David Lynch*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007. p.130

15

“*Twin Peaks* mezclaba líneas temáticas, tonalidades dramáticas y cómicas, géneros, texturas, tópicos, realismo, esoterismo y la propia noción del continuará. El resultado es una soap opera que va de lo costumbrista a lo diabólico (...) armonizando a la perfección una retahíla de elementos en teoría disonantes en aras de una reformulación catódica del concepto a veces tan difuso de la posmodernidad.”
CASAS, Quim; *David Lynch*. Ed. Càtedra. Barcelona, 2007. p.237

16

JOUSSE, Thierry; *Maestros del Cine: David Lynch*. Ed. Cahiers du Cinema. París, 2010. p.65

En el transcurso de la investigación para esclarecer el crimen, sheriff y agente indagan en la vida de Laura y en la de aquellos que intimaron con ella. Es entonces cuando comienzan a sospechar que tras la aparente placidez en la existencia de Laura hay un fondo oscuro y perverso, que nadie es quien aparenta ser y que muchos conocían y participaban de ese mundo oculto que entra en contacto con la superficie idílica de *Twin Peaks* a través del cadáver¹³ de la protagonista, cuya ausencia sirve para estructurar la trama¹⁴. Por una parte, iremos conociendo a los habitantes del pueblo y las relaciones que mantienen entre sí a través del vínculo que tuviesen con Laura y, por el otro, la investigación policial avanzará en múltiples direcciones, introduciendo al agente Cooper en un amplio rango de situaciones, ambientes y lugares. El resultado es una suerte de ‘soap opera’ que va de lo costumbrista a lo esotérico¹⁵ en la que una turbadora atmósfera se cierne permanentemente sobre el pequeño pueblo y sus pintorescos habitantes para apuntar a la improbable conjunción entre la telenovela y el arte contemporáneo. Una conjunción en apariencia contradictoria pero que constituye la verdadera identidad de *Twin Peaks*, permitiendo que las rupturas más esotéricas se integren en la narración¹⁶ con cierta naturalidad. La Habitación Roja constituye una de estas rupturas.

La Habitación Roja aparece por primera vez al final del tercer episodio. Pocos días después de comenzar la investigación y sin tener aún ningún sospechoso, el agente Cooper se encuentra descansando en la habitación de su hotel. La cámara lo muestra durmiendo mientras se escucha el ulular del viento entre los árboles, el plano se acorta sobre el rostro del agente y, tras un fundido en negro que da el paso a una dimensión onírica, Cooper sueña con la Habitación Roja. En ella se encuentran el propio Cooper veinticinco años más viejo, una mujer idéntica a Laura Palmer y un enano

fig 01
Los doce sicomoros de Glastonbury Grove

vestido de rojo que, de una manera críptica, le darán ciertas pistas relacionadas con el asesinato, ya que es en este espacio donde habitan los seres que influyen en los actos de los habitantes de Twin Peaks. De esta forma, la Habitación Roja se constituye como un ámbito en principio sólo accesible en sueños, apareciendo en unos pocos momentos puntuales hasta el último episodio de la serie, que prácticamente se desarrolla aquí por completo, una vez que Cooper consigue encontrar la entrada. Ésta se halla en un lugar de los bosques de Twin Peaks donde hay una pequeña balsa de aceite quemado y doce sicomoros (fig.01). Tras ellos, cuando Saturno y Júpiter se conjugan, aparecen las cortinas que dan acceso a la Habitación Roja¹⁷, momento en el que las rupturas esotéricas de la serie se conectan con la realidad física y Cooper habita “realmente” este espacio.

La Habitación Roja es un ámbito de escala doméstica cuyos límites físicos están marcados por cortinajes de terciopelo rojo que encierran un espacio de proporción aproximadamente cuadrada en planta y de altura indeterminada, pues nunca se llega a ver el techo ni de dónde cuelgan las cortinas. En su parte inferior éstas quedan prácticamente enrasadas con el suelo, dejando una línea de sombra que dibuja el perímetro del cuarto en el encuentro entre los planos vertical y horizontal. El suelo es una superficie continua que discurre de una habitación a otra, sin interrupción alguna, con unas características bandas zigzagueantes que alternan su color entre el blanco y el negro.

El mobiliario, de marcado estilo art-decó, está compuesto por tres sillones similares entre sí en forma, color y tamaño, pero mientras que los dos que se colocan juntos son idénticos (fig.02), de tela mate muy oscura y con tres líneas doradas equidistantes que recorren el contorno de los brazos, el tercero tiene una tela de textura aterciopelada y unas acanaladuras doradas

17

En realidad, la Habitación Roja es un ámbito concreto dentro de la dimensión paralela que se plantea en la serie. Esta dimensión se constituye por la Logia Blanca y la Logia Negra, de las que la Habitación Roja hace de punto de unión. Para simplificar y porque en realidad son formalmente idénticas puesto que están constituidas mediante la infinita repetición de ese mismo espacio, se nombrará a todo el ámbito indistintamente como Habitación Roja.

fig 02
La Habitación Roja

en la parte vertical de los brazos que parecen reproducir el fuste de una columna clásica. Junto a este sillón hay una pequeña mesita rectangular cuya superficie es de vidrio negro; de sus lados cortos salen tres patas tubulares, también doradas, que se doblan al llegar al suelo para acabar encontrándose y así formar el marco en el que se disponen las ruedas. Sobre la mesa hay una lámpara compuesta por un pie cónico coronado por una reproducción de Saturno.

Los dos sillones están flanqueados por dos esbeltas lámparas metálicas de pie. En su parte superior el fuste se va ensanchando hasta formar una tulipa también metálica que sólo se abre en su parte superior, por lo que iluminan exclusivamente hacia arriba. La simetría del conjunto se refuerza mediante la colocación de una estatua detrás de ambos sillones, en el punto medio entre ambos, lo que la sitúa en el corazón de la acción. La escultura, de un material blanco, es una reproducción de la Venus de Médici, una obra que se encuentra dentro de la “amplia tipología de afroditas púbicas”¹⁸ helenísticas en la que la diosa oculta su pecho con la mano derecha y con la izquierda el pubis.

La Habitación Roja no tiene puertas propiamente dichas, sin embargo, una abertura en las cortinas permite el movimiento de una estancia a otra. Estas incisiones (fig.03) están situadas en dos de las cuatro esquinas de manera alterna, lo que deja intuir una circulación en diagonal. En ambos casos, cruzando cualquiera de las aberturas se llega a un estrecho corredor, también definido por cortinas en todos sus lados, en cuyo extremo se sitúa otra escultura clásica: la Venus de Milo. A través de otra incisión en las

18
HUME GEORGE, Diana; *Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks* en LAVERY, David (ed); *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Ed. Wayne State University Press. Detroit, 1995. p.106

fig 03

Incisiones , a modo de puertas , en los cortinajes

cortinas, nuevamente situada en la esquina opuesta a la de la entrada, se llega a una habitación idéntica a la primera, que da paso a otro corredor y así sucesivamente, constituyéndose como una “serie de habitaciones entre las que hay un angosto pasillo con idénticos cortinajes y suelo”¹⁹, en una estructura que se repite indefinidamente en un constante reflejo de sí misma y en la que solo las mínimas variaciones de mobiliario y la presencia de distintos personajes y situaciones nos indican que estamos en una estancia diferente, aunque siempre sea igual.

Para dirimir si existe una semejanza con los elementos empleados en la “reconstrucción” del Pabellón Alemán, y que la comparación programática y formal entre el Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja sea posible, es necesario analizarlos en paralelo y ahondar en las relaciones intrínsecas entre los objetos, tanto a nivel interno como externo, con el propósito de exponer los mecanismos y leyes de generación que comparten.

El Pabellón de Barcelona vs. La Habitación Roja

En el momento de reconstruir el Pabellón Alemán, más de medio siglo después de su desmontaje, algunos de los aspectos y observaciones que se destacaron sobre el edificio durante su ausencia ya habían conformado el sedimento sobre el que se asentó la base de lo que puede denominarse la interpretación canónica del Pabellón²⁰. Estas observaciones, por entonces totalmente asimiladas por la crítica arquitectónica, hicieron que la reconstrucción del Pabellón asumiera como propios ciertos aspectos o intenciones que no se sabe con seguridad si se encontraban o no en el edificio original, al tiempo que se enfatizasen otros de los que sí se tenía la certeza de que habían estado presentes.

El Pabellón de Barcelona es fruto de las tensiones entre las certeza y las conjeturas; también de las dificultades técnicas y logísticas de su propia

19

DURHAM, Robert B.; *Twin Peaks: The Unofficial Companion*. Ed. dudu.com. p.87

20

Sobre la formación de la interpretación canónica del Pabellón Alemán ver BONTA, Juan Pablo; *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

puesta en obra, pero hay que concederle el mérito, en parte gracias a las polémicas sobre la pertinencia de su reconstrucción, de ampliar su influencia a otras disciplinas externas a la arquitectura. Si hasta el año 1986 el estudio del Pabellón estaba destinado casi exclusivamente a arquitectos, a partir de entonces el campo se abrió a sociólogos, historiadores, filósofos o artistas, que interpretan los espacios del Pabellón de Barcelona bajo múltiples lentes, bien para confrontarlo con su propia historia, bien bajo una actitud propositiva con el fin de obtener nuevas conclusiones, teorías o herramientas con las que producir nuevas interpretaciones y nuevos objetos.

Que la Habitación Roja de Twin Peaks es una reinterpretación de este espacio es una simple conjetura motivada por la aparición de la cortina roja en la reconstrucción, pues constituye un evidente paralelismo tanto material como cromático entre los dos espacios. Sin embargo, además de algunas similitudes circunstanciales como que, pese a su carácter poco menos que improvisado, el Pabellón y a Habitación Roja se convirtieron en absolutos protagonistas dentro de la obra de Mies y la filmografía de David Lynch respectivamente, existen otros puntos en común entre ambas estructuras tanto a nivel contextual y funcional como, mas especialmente, a nivel formal que se analizarán en este episodio.

El análisis comparativo de estos dos espacios se estructura en torno a cuatro aspectos esenciales del Pabellón de Barcelona para, acto seguido, estudiar las respuestas programáticas de la Habitación Roja ante esos mismos condicionantes y comprobar si, en efecto, se puede llegar a la conclusión de que ambos espacios guardan un parecido formal que va más allá de la eventual aparición de la cortina roja. Esta cortina, por ser un elemento común a los dos objetos estudiados, es la que sirve como excusa para establecer este análisis. Sin embargo, por lo evidente de este parecido y por la ambición de encontrar y resaltar similitudes en otros niveles, su presencia en el mismo quedará relegada a su constante aparición, como telón de fondo, en las imágenes que ilustran el estudio para que el terciopelo rojo sea el nexo de unión de estas dos historias que discurren en paralelo y a lo largo de los aspectos fundamentales del edificio: su relación con el entorno, la función que desempeña, su forma y materialidad, y el mobiliario y otros objetos que contiene; aspectos que se constituyen en hitos de la interpretación canónica del Pabellón, que de esta manera se confrontarán con sus homólogos de la Habitación Roja para dilucidar si, en efecto, los ámbitos se generan con mecanismos similares. Para ello, el análisis de estos hitos tomará como punto de partida los ensayos publicados en fechas próximas a la reconstrucción y que, por ser referencias explícitas en la monografía²¹ que Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos publicaron sobre el proceso de proyecto y obra, influyeron en la construcción del Pabellón de Barcelona. A través del contraste con las observaciones realizadas en los artículos contemporáneos al Pabellón

21

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Mies van der Rohe: El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

Alemán que se citan con mayor frecuencia²², se observará si existe una diferencia de interpretación de las intenciones y mecanismos empleados por Mies para construir el edificio en 1929 de las utilizadas para levantar la réplica de 1986 y comprobar si, en efecto, estos últimos son coincidentes con los utilizados por Lynch en la Habitación Roja.

El Entorno

Pabellón de Barcelona

En los artículos escritos sobre el Pabellón Alemán²³ son escasas las referencias a su entorno y, aún más, a la relación explícita de éste con el edificio. Críticos como Rubio i Tudurí²⁴, Justus Bier²⁵ o Hans Bernouilli²⁶ se limitan a hablar de los espacios del edificio y de los elementos y materiales que lo componen, mencionando el pódium como sistema de entrada, pero sin detenerse en comentar su vínculo concreto con el paisaje circundante. Sin embargo, es Walter Genzmer²⁷ quien pone de relieve la importancia que la relación con el lugar tenía para Mies, pues es él quien cuenta por primera vez que el arquitecto rechaza el emplazamiento propuesto por la dirección de la Exposición y solicita otro solar para construir el pabellón. El artículo de Genzmer comienza con una descripción detallada del planteamiento arquitectónico de la Exposición, de su estructura expositiva, de la arquitectura de los palacios, del “*didáctico y encantador*” Pueblo Español y de la rica vegetación y el acertado paisajismo de la muestra para, acto seguido, comentar los fallidos, salvo por contadas excepciones, pabellones de representación nacional. Una de estas excepciones es el Pabellón Alemán, que describe en detalle resaltando el cambio de lugar, las medidas del pódium o su capacidad para absorber el desnivel del terreno y generar así un jardín en su parte trasera. De esta forma deja entrever una interpretación bifronte del edificio: una cara enfrentada a la avenida principal y otra, en una cota más elevada, hacia un jardín. En su relación con la avenida, Genzmer destaca el contraste de alturas y masas y la posición relativa del pabellón respecto al Palacio Nacional, sin embargo, no menciona la relación del Pueblo Español con el edificio, ni interpreta éste como un filtro, ni como un camino para llegar hasta él. A través de su artículo no se deduce que existiese ningún vínculo directo entre ambas atracciones.

Las reseñas de otros críticos que también visitan la exposición, bien no mencionan el Pabellón Alemán²⁸, o bien no mencionan la relación directa entre ambos²⁹, con lo que es difícil saber si llegaron al Pueblo Español por otro camino o si, sencillamente la unión entre éstos Pabellón no les pareció reseñable. Más chocante es el caso de Alfredo Baeschlin que, en julio de 1929, escribe un artículo³⁰ sobre la Exposición Internacional de Barcelona en el que, ayudado por una vista aérea, describe sus principales edificios y atracciones como el Pueblo Español, del que incluye una planta (fig.04) y varias fotografías. En el artículo no se menciona al Pabellón Alemán, de hecho, éste ni tan siquiera aparece dibujado en la vista aérea (fig.05).

22

En BONTA, Juan Pablo; *Op. Cit.* p.25 se muestra una relación de artículos importantes a la hora de establecer la interpretación canónica del Pabellón. Para este estudio se toman aquellos de los cuales fueron escritos por críticos que visitaron el edificio.

23

De aquí en adelante se utilizará el término Pabellón Alemán para referirse al edificio de 1929, Pabellón de Barcelona para la réplica de 1986 y Pabellón para su existencia gráfica y escrita en el período 1930-1985, cuando no existía edificio físico.

24

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Le Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone*. Cahiers d'Art nº8, 1929

25

BIER, Justus; *Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona en Die Form*, Vol. 4, nº16 (15 de agosto, 1929)

26

BERNOUILLI, Hans; *Der Pavillon des Deutschen Reichs an der Internationalen Ausstellung Barcelona 1929 en Das Werk: Architektur und Kunst* vol.16 nº11, 1929

27

GENZMER, Walther; *Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49, agosto 1929, num. 34; págs. 541-546

28

PARIS, William Francklyn; *The Barcelona Exposition: A Splendid but Costly Effort of the Catalan People en The Architectural Forum*, noviembre, 1929. pp.481-496

29

READ, Helen Appleton; *Germany at the Barcelona World's Fair en Arts* October 1929

30

BAESCHLIN, Alfredo; *Barcelona und Seine Weltausstellung en Deutsche Bauzeitung*, 17 julio, 1929. pp. 497-499

fig 05

Arriba

Portada de la Deutsche Bauzeitung

Detalle de la vista aérea

fig 04

Abajo

Planta del Pueblo Español en el artículo de Baeschlin

31

BAESCHLIN, Alfredo; *Barcelona und Seine Weltausstellung* en *Deutsche Bauzeitung*, 25 septiembre, 1929. pp. 657-659

32

DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. New York, 2005.; p.74

33

La exposición tiene lugar en la National Gallery of Washington entre el 14 de octubre y el 2 de diciembre de 1979 para conmemorar el 50 aniversario del Pabellón Alemán

Baeschlin escribe un segundo artículo dos meses más tarde³¹ centrado en el edificio de Mies y, a pesar de la admiración expresada por el Pueblo Español en su artículo anterior, tampoco aquí resalta la vinculación del pabellón con la pintoresca atracción.

La ausencia de un comentario sobre la condición pasante del pabellón es aún más significativa cuando se observa una de las fotografías que ilustran el artículo: una toma de la cubierta (fig.06) en la que, al lado derecho, se aprecia el recorte en el pódium por el que se accede desde la Avenida de la gran Fuente, y al lado izquierdo la escalera trasera que asciende por Montjuïc. Entre las dos escaleras se encuentra el edificio sugiriendo su condición de filtro, pues ésta es la única fotografía de la época en la que acceso, edificio y salida aparecen juntos. Sin embargo, Baeschlin lo pasa por alto.

Si el Pabellón Alemán era una parte del camino que conectaba la avenida principal con el Pueblo Español, es curioso que nadie lo recalque de esta manera, ya que debía suponer un paseo agradable tanto por las sombras del edificio como por las de los árboles que ocupaban el espacio entre éste y el Pueblo Español. No obstante, los visitantes de la Exposición tendieron a comentar el uso de "funiculares y tranvías como el modo principal de desplazarse por las cálidas y empinadas cuestas de la Exposición"³², por lo que el Pabellón Alemán debía ser un atajo más que una vía principal. Desde la avenida, además, la vista del edificio estaba interrumpida por múltiples objetos como fuentes, arbolado o las columnas jónicas (fig.07) en una relación de frontalidad que el edificio, mediante sus muros o la colocación de la entrada, también eludía; prueba de ello es que no se conserva ninguna fotografía frontal desde este eje.

A pesar de estos antecedentes, en el folleto de la exposición "*Mies van der Rohe: The Barcelona Pavilion*"³³, Ludwig Glaeser es el primero en sugerir que el Pabellón Alemán era una entrada hacia el Pueblo Español:

"It was the space between the [Puig i Cadafalch-designed ionic] columns and the [semicircular] hedge [by Jean-Claude Forestier, the chief landscape architect of the grounds] at the avenue's western end that Mies selected for the Pavilion. Here visitors could be expected to walk not only in and out of the Pavilion but through it as well in order to reach a flight of steps that led to other attractions such as a Spanish Village."³⁴

Esta interpretación del edificio como una antesala del Pueblo Español en una fecha cercana a la reconstrucción será recogida por numerosos críticos que comienzan a especular con una relación entre el edificio y su entorno de carácter mucho más específico del que se consideró en un principio. Wolf Tegethoff es el primero en continuar esta línea interpretativa:

"At the beginning [of the essay] it was pointed out how the central axis of the plaza affected the building's specific spatial situation. The long rectangular shape of the plaza alone recreated such an axis, which was stressed even further by its arrangement of fountains and plantings. In addition to the three large fountains, one must recall the eight free-standing columns flanked by pylons at each end of the plaza. These were anticipated by four parallel rows of trees on either end, branching off from the allée plantings along the sides and leaving a narrow corridor down the center. The axis that resulted, virtually concentrated like a ray of light, pointed directly toward the flight of steps leading up to the Spanish Village behind the Pavilion, and served as a means of virtual orientation within the exposition grounds; it is thus both a visual axis and one to be walked along. Both of these aspects were incorporated in different ways into the conception of the Pavilion(...)
The Pavilion was accordingly no longer an objet to look at, but had become itself the point of origin of a system of axial relationships(...)

fig 06

Izquierda

Artículo del Pabellón Alemán en el número de septiembre de la Deutsche Bauzeitung

fig 07

Derecha

Fotografía aérea. Detalle del Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929

34

GLAESER, Ludwig; Mies van der Rohe. *The Barcelona Pavilion 50th Anniversary*. Ed. NGA. Washington DC, 1985.

Only after changing directions a number of times could one finally leave the Pavilion on the garden side, by which time even the least interested of viewers could scarcely have remained untouched by the charm of the architecture.”³⁵

En estas líneas, además de contemplar la relación con el lugar, también se resalta una lectura dinámica del espacio en la que el movimiento del espectador se considera capital a nivel conceptual y programático para interpretar la arquitectura propuesta por Mies van der Rohe. Michel Hays continúa esta línea interpretativa:

“The Barcelona Pavilion begins with a horizontally extended space which is described by the uninterrupted roof slab, its relation to the columns and walls, and the corresponding constancy of section and volume implied by the roof plane. Space is, quite literally, continuous between the Pavilion and the plaza in front of the Palace Alfonso XIII. The Pavilion more specifically engages its site through the careful contrast between the long travertine walls, the roof slab, and the unbroken palace wall. All this solicits the viewer to walk through the building, but the limpid harmony of the exterior is confounded in the experience of the spatial succession of the interior”³⁶

El ensayo de Hays se desvincula, a medida que avanza, de una lectura estrictamente clasicista de la obra de Mies para generar una interpretación más basada en las rupturas del recorrido y del Pabellón con su entorno que en la continuidad del mismo, emparentando los mecanismos del edificio con los del collage dadaísta. Probablemente éste sea un motivo por el que Franz Schulze lo ignora en su libro, mientras que sí cita explícitamente a Glaeser y Tegethoff³⁷, asentando esta interpretación:

*“The main axes of the grounds, culminating in the domed National Palace, was flanked mostly by large exhibition buildings and crossed at about halfway point by transverse axis both wide and long enough to function as a grand central plaza. It was at the west end of this secondary concourse that Mies erected his pavilion. Longer on its front than on its sides, it stood perpendicular to the plaza, facing past formal arrangement of trees, fountains, and freestanding classical columns to another pavilion, representing the city of Barcelona, at the distant far end. Behind the German Pavilion a gentle slope rich in embracing shrubbery rose to the Spanish Village (...)
No matter how he visited the pavilion and even if he bypassed the central space, he was obliged to describe a circuitous route.”³⁸*

35

TEGETHOFF, Wolf; *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985. pp.88-89

36

HAYS, Michael; *Mies van der Rohe's Critical Architecture en Perspecta* n°21 (1984) pp.22

37

Ver notas 25 y 28 del capítulo Weimar at the flood en SCHULZE, Franz; *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Ed. University of Chicago Press, Chicago, 1985. pp.336-337

38

Ibidem pp154-156

En esta línea, que relaciona el Pabellón con su entorno desde una perspectiva clásica, es Fritz Neumeyer quien, a través de las anotaciones y subrayados de Mies en sus libros del filósofo Romano Guardini termina por fijar esta interpretación del pabellón como puerta, a lo largo del camino:

“¿No percibes aquí que la naturaleza y la obra del hombre están casadas?’ era la pregunta que Guardini dirigía a sus lectores al final de la descripción de la villa Giulia, después de haberlos guiado por una arcadía bañada por el Sol y creada aparentemente sólo para que el hombre paseara por ella: ‘Todo el conjunto, sólo para que el hombre pueda pasearse bajo el Sol, por encima de los promontorios, en una grandeza modelada’.

De la vinculación espacial de las villas del norte de Italia que Guardini describía con sensibilidad, emanaba una forma ideal de existencia, a la que el hombre moderno debería volverse perceptivo. Por esto no parece del todo infructífero trazar un arco desde el punto de vista de la descripción de Guardini hasta el Pabellón de Barcelona, y plantear si, con esta obra, Mies no se dejó guiar por motivos muy similares al colocar simbólicamente una puerta transparente en el recorrido del visitante de la Exposición Universal por un edificio limitado al mínimo de material obstaculizador.”³⁹

Finalmente, Solá-Morales, Cirici y Ramos recopilan esta cadena de interpretaciones para apuntalar la investigación sobre el Pabellón Alemán y exponerla como conclusión del capítulo ‘El arquitecto y el lugar’:

“La posición de este terreno [el del Pabellón Alemán] no era neutra. No sólo tenía el muro ciego del Palacio de Victoria Eugenia y las columnas jónicas que marcaban el límite del recinto de la Gran Plaza, sino que en su forma en pendiente se encontraba una de las zonas de más rica vegetación de los jardines de Montjuïc, así como el paso de un camino peatonal definido por los peldaños de una escalera de jardín que antes del Pabellón Alemán constituía uno de los nexos de unión entre la explanada y el Pueblo Español.”⁴⁰

Así pues, los arquitectos del Pabellón de Barcelona consideraron fundamental la relación del edificio con los jardines de Montjuïc y el Pueblo Español, una atracción, hoy todavía en pie, obra de los arquitectos Ramón Reventós y Francesc Folgueras, y los artistas Xavier Nogués y Miquel Utrillo. Este proyecto proponía la recreación de un pequeño pueblo compuesto a modo de “collage” mediante pequeñas muestras de arquitectura representativas de la geografía española, construyéndose un pueblo que contiene cada uno de los elementos característicos de la vida rural: la muralla, el bar, la plaza, la posada o diversas casas y calles típicas (fig.08). Debido al reducido tamaño de la intervención, todas estas construcciones se disponen alrededor de una plaza y a lo largo de dos pequeñas calles que

39

NEUMEYER, Fritz; *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Ed. El Croquis. Madrid, 1995. pp.321-322

40

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.* p.9

fig 08
Fotografías del Pueblo Español, 1929

continúan los costados de la misma, formando una especie de pintoresco puzzle integrado por piezas autónomas. En la individualidad y carácter de cada una de las piezas reside el sentido del Pueblo Español; es la suma de las partes lo que constituye el total. No hay caminos que nos lleven de un lugar a otro, los propios estereotipos arquitectónicos que conforman el conjunto son a la vez el camino y el lugar para aludir a la idiosincrasia nacional española.

De esta manera interpretaban un recorrido en el que Pabellón, jardines y atracción se jalonan completando una secuencia que sólo se entiende con la suma de los elementos, convirtiendo el pueblo y el bosque en partes fundamentales del relato mediante una reconstrucción de los hechos que se apoya sobre la decisión de Mies de elegir un emplazamiento distinto al que le habían ofrecido y, cuyos principales elementos, aún estaban presentes en el momento de la reconstrucción.

La Habitación Roja

Cuando Lynch y Frost entregaron el guion del capítulo piloto de la serie el título que habían planteado era '*Northwest Passage*'⁴¹, puesto que la acción iba a desarrollarse en un pueblo de Dakota del Norte. Desde un principio, aunque no se tenía en mente una localización concreta, las características físicas del lugar de la acción fueron importantes, a nivel instrumental, para construir el argumento de la serie. La elección de un tipo de paisaje o entorno específico no sólo resolvía el problema logístico del rodaje de exteriores acotándolo a un radio abarable; también era un ingrediente fundamental en el desarrollo de la ficción, puesto que la relación entre el pueblo y el bosque que lo rodeaba fue considerada un punto de partida por David Lynch:

"En mi imaginación, aquél era un lugar rodeado de bosques. Esto es importante ya que, por muy lejanos que sean nuestros recuerdos,

41

"En un principio se llamaba North-West Passage (Viaje al Noroeste), y la historia transcurría en un pueblecito de Dakota del Norte. Pero no nos parecía que esa idea fuera tan importante."

RODLEY, Chris; Op. Cit. Ed. ALBA, Barcelona, 1998. p.253

el bosque siempre ha sido un lugar misterioso. Así que, en mi pensamiento, era un personaje más. Luego, nuestra imaginación creó otros personajes. Y, en cuanto empiezas a poblar ese lugar, una cosa te lleva a la siguiente. En algún momento del proceso, te encuentras con que tienes un tipo concreto de comunidad. Y, por cómo son esos personajes, te encuentras con indicios de lo que podrían hacer, y cómo podrían meterse en apuros, y cómo su pasado podría volver a atormentarlos.”⁴²

La importancia del entorno en el desarrollo de la serie es patente en la documentación que se elabora para escribir el guion. Lynch había incluso dibujado un mapa (fig.09) del pueblo para determinar “la atmósfera principal y lo que podía ocurrir en ese lugar”⁴³; el dibujo, análogo en cierta manera a un croquis, ofrece determinadas relaciones más que situaciones concretas. En él vemos un lago dividido por la frontera con Canadá y unas pequeñas construcciones a ambos lados de la misma. En uno de sus costados el lago está bordeado por una carretera y una vía de tren que pasan entre los dos montes coronados por nieve que marcan el acceso al pueblo, al tiempo que le dan nombre, para después dividir el pueblo convirtiéndose en la calle principal. Al Este deja la zona residencial (The Flats) y al Oeste la zona boscosa (Ghostwood National Forest) como una simetría de aquella pues, como se intuye desde el título de la serie, los reflejos y la duplicidad son parte fundamental del relato.

fig 09

Izquierda

Mapa de Twin Peaks, David Lynch

fig 10

Abajo

Cartografía de *The Image of the City*, Kevin Lynch

El mapa recuerda en cierta manera a las cartografías urbanas (fig.10) analizadas por Kevin Lynch en *'The Image of the City'*⁴⁴, en el que ciudades como Boston o Los Ángeles se analizaban desde el punto de vista de sus habitantes, de cómo ellos percibían los abstractos planteamientos urbanos por medio de una representación psico-física del espacio primando, en un síntoma que ya anticipaba un cambio de paradigma respecto del Movimiento Moderno, la percepción subjetiva sobre la representación

42

Ibidem p.260

43

Ibidem p.255

44

Ver Lynch, Kevin; *The Image of the City*. Ed. MIT Press, Cambridge MA, 1960

objetiva de las estructuras urbanas. Sin embargo, mientras estas cartografías representan espacios existentes, el mapa de Twin Peaks es un “cianotipo de una geografía imaginaria”⁴⁵, una infraestructura mental para el desarrollo de múltiples ficciones. Si las cartografías de *The Image City* no eran una representación abstracta previa y a escala de la ciudad, en su condición de modelos simplificados se hacían reduciendo, eliminando o incluso añadiendo elementos a la realidad, “fusionando o distorsionando, relacionando y estructurando las partes”⁴⁶. En una mezcla de realidad y ficción, estas cartografías reflejan los “mecanismos de representación del espacio a través del cine”⁴⁷, de hecho, algunos participantes del proyecto de Kevin Lynch admitieron haber representado su ciudad “as thought seen by a motion picture camera”⁴⁸.

La búsqueda de una localización concreta que respondiera a estas condiciones apriorísticas se llevó a cabo finalmente en el estado de Washington, en una zona a 50 kilómetros al Este de Seattle. Lynch y Frost contrataron un explorador local para que les guiara por la zona⁴⁹, tras un tiempo de búsqueda infructuosa, finalmente dieron con la localización exacta que necesitaban, tal y como recuerda Mark Frost:

*“En el momento en que llegamos allí todo lo que habíamos escrito apareció ante nosotros. Había un aserradero, el restaurante junto a las vías del tren, un hotel al lado de una cascada, la gasolinera. Todo estaba allí como si hubiésemos estado mirando a través de una especie de cristal mágico y viendo este lugar desde la distancia, entonces llegamos allí y descubrimos que era exactamente como lo habíamos escrito. Así que, fue un último día genial y volvimos en alas del explorador, sabiendo que habíamos encontrado un lugar donde podíamos darle vida a todo.”*⁵⁰

Una vez encontrado el lugar real, el siguiente paso sería encontrar unos códigos para representarlo en clave cinematográfica y potenciar así el efecto de contraste buscado entre el pueblo y su entorno boscoso respecto a la vida urbana; algo que queda patente en la primera frase que el agente Cooper pronuncia al comienzo del episodio piloto, cuando está a punto de entrar en Twin Peaks : ‘Five miles south of Canadian border, twelve miles west of the State line. I have never seen so many trees in my life. As W. C. Fields would say, I’d rather be here than Philadelphia (...) Got to find out what kind of trees these are’. En esta primera aparición de Cooper también se muestra cómo el personaje está en sintonía con el medio natural, lo que hará que no sólo resuelva el asesinato de Laura Palmer, sino también el misterioso mal que acecha en Twin Peaks y sus bosques⁵¹, de los que la Habitación Roja hace de bisagra.

En la construcción espacial de la serie se observan ciertas diferencias en la representación de los elementos sobre los que pivota la Habitación Roja.

45

MARTIN, Richard; *The Architecture of David Lynch*. Ed. Bloomsbury. Londres, 2014; p.46Además de la comparación con las cartografías de *The Image of the City*, el autor desarrolla un juego de palabras intraducible para describir el mapa de Twin Peaks:

“A plot can be a sequence of events, a piece of land and a secret plan: Lynch’s map of Twin Peaks encompasses all three definitions.”

46

Lynch, Kevin; *Op. Cit.* p.87

47

MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.18

48

Lynch, Kevin; *Op. Cit.* p.89

49

VIÑOLO, Carmen; *Op. Cit.* p.43

50

Entrevista a Mark Frost: *Exclusive Interview with Twin Peaks co-creator Mark Frost!* en bradds-tudios.com, enero de 2012

51

HAMILTON SUTER, Scott; *There’s a sort of evil out there. Emersonian transcendentalism in Twin Peaks* en *The Philosophy of David Lynch* ed. by William J. Devlin & Shai Biderman. Ed. The University Press of Kentucky. Lexington, 2011. p. 177

El bosque se muestra “como un ser vivo”⁵² conformado por montañas, arroyos y árboles “cuyos sonidos se amplifican para crear un ambiente misterioso”⁵³. En él se desarrollan muchos elementos argumentales de la trama, bien relativos a las pesquisas criminales, o bien a ciertos personajes del pueblo que aprovechan la intimidad y el recogimiento que el bosque ofrece para llevar a cabo sus actividades. Cuando un segmento de la trama se desarrolla en un exterior, siempre tendrá lugar en el bosque.

La espacialidad del pueblo se constituye de un modo diferente, puesto que, salvo en contadas excepciones, la acción que allí se desarrolla siempre tiene lugar en interiores. Nunca vemos a los personajes ir de un lugar del pueblo a otro. La trama se desarrolla en multitud de ámbitos pero no se nos ofrece la posibilidad de recorrer el camino que los separa: un plano exterior del edificio en el que va a desarrollarse la escena precede a la acción con el objetivo de situarnos en ese lugar concreto y hacernos partícipes de lo que ocurre. Estas transiciones, características de las series de televisión, “en el caso de *Twin Peaks* realmente aportan algo al contexto”⁵⁴; conforman una colección, a modo de atlas, de elementos típicos de la vida rural norteamericana como son la gasolinera, la cafetería, el hotel, el instituto, la casa de Laura Palmer o el casino (fig.11) para, a través de su acumulación como piezas autónomas que representan arquetipos de una cultura concreta, aludir a un lugar más amplio y genérico que remite a la identidad americana a través de la imaginería del “american way of life”.

fig 11
Fotografías de *Twin Peaks*

En *Twin Peaks* existe un tercer tipo de transición que alude, de una forma alegórica, a la Habitación Roja y a su posición relativa respecto a pueblo y bosque, por estar oculta en éste y, al tiempo, influir en los actos de los habitantes del municipio. De esta manera se cierra la secuencia que une los tres ámbitos espaciales que conforman el relato, puesto que todos

52
VIÑOLO, Carmen; *Op. Cit.* p.97

53
Ver nota 42

54
VIÑOLO, Carmen; *Op. Cit.* p.97

fig 12
Transición alegórica a los tres elementos de Twin
Peaks

aparecen entrelazados en esta tercera familia. En estas transiciones aparecen lugares en los que los elementos urbanos del primer plano se conjugan con los bosques del fondo para dar lugar a una composición en la que lo natural y lo artificial se equilibran tanto a nivel visual como, gracias al ruido del viento, sonoro. Entre ambos aparece un tercer elemento que simboliza la presencia de la Habitación Roja: un semáforo que prohíbe el paso (fig.12). Esta alusión o alegoría no viene solamente dada por el empleo del color rojo; también por su aparición en momentos muy concretos de la narración. Las transiciones aparecen después de que un personaje cuente que en uno de estos cruces es donde vio a Laura Palmer por última vez para aludir al misterio que envuelve a su desaparición, pero también y de una forma más específica, a la relación de carácter esotérico que existe entre el pueblo, el bosque y la Habitación Roja:

“Los semáforos acabaron siendo importantes. Los usamos otra vez cuando Cooper dice: ‘Todos los asesinatos se cometieron de noche’. Así que cuando vemos el semáforo en rojo, o poniéndose en rojo, y se está moviendo, te produce una sensación. Y luego se convierte en el ventilador del salón junto a la habitación de Laura. Te lleva a hacerte preguntas.”⁵⁵

Así pues, el entorno de la Habitación Roja o, de forma más específica, la construcción del espacio cinematográfico (del paisaje) donde tiene lugar la serie, se basa en la relación entre este ámbito, el pueblo y el bosque que les sirve de vínculo. Se establece un conjunto cuyos elementos son dependientes unos de otros a nivel físico, pero también sociológico o psíquico, puesto que lo que acontece en cada uno de los diferentes ámbitos tiene su origen en los otros, que a su vez vuelven a recibir los ecos de aquel, formando un todo indivisible en el que el pueblo, el bosque y la Habitación Roja son partes interdependientes de un mismo relato.

55
RODLEY, Chris; *Op. Cit.* Ed. ALBA, Barcelona, 1998. p.272

La Función

Pabellón de Barcelona

La aparente falta de funcionalidad, en un sentido práctico, probablemente haya sido el aspecto más resaltado del Pabellón Alemán, seguramente potenciado por su representación espacial como lugar vacío. Si la característica vacuidad del Pabellón fue objeto de una búsqueda conceptual o simple producto de plazos muy ajustados y sucesivos recortes presupuestarios, es difícil saberlo. En el discurso ofrecido durante la inauguración, Conrad Schnitzler sí menciona las dificultades económicas de la representación alemana, pero no aclara si el vacío es algo buscado, y muestra una actitud ambigua con un tono entre la modestia y la disculpa⁵⁶:

“Mostrar estas formas tan simples bajo el cielo azul de vuestro país meridional, en medio de esta naturaleza tan fecundada, acaso haya sido un atrevimiento, tal vez todo lo que aquí mostramos produzca una impresión de exagerada sencillez y de involuntario ascetismo.”⁵⁷

Las críticas del momento, sin ninguna referencia oficial sobre este aspecto, interpretan la función del edificio en un amplio abanico de registros que van desde la crítica irónica hasta el elogio, pasando por el intento de atribuirle otro tipo de funciones que se basan en interpretaciones intuitivas del Pabellón. Así, Alfredo Baeschlin escribe que “el edificio no expresa ninguna idea. El visitante permanece perplejo preguntándose si aún está en construcción”⁵⁸. Una sensación que él se encarga de potenciar a través de las imágenes del edificio que acompañan al artículo (fig. 06), en las que aparece oscuro, desordenado y con el estanque vacío que, a la postre, jugarán un papel importante en la reconstrucción.

Rubio i Tudurí también resalta la falta de funcionalidad al tiempo que refleja ese estado de opinión del eventual visitante: “Solo contiene espacio. No tiene objetivo práctico, función material. La gente dice: ‘No sirve para nada’”⁵⁹. Sin embargo, también profundiza en su condición de espacio simbólico comparándolo con un obelisco o un arco del triunfo al que atribuye la “forma tranquila de una casa” para después resaltar sus espacios vacíos y la manera en que el edificio los contiene. Mientras que atribuye al Pabellón una mera función representativa, el artículo de Rubio i Tudurí hace una disquisición exhaustiva del espacio vacío y la materialidad, elementos que le llevan a dar una interpretación de carácter casi filosófico que sentará las bases de la crítica posterior a la hora de enfrentarse al Pabellón⁶⁰, al que atribuye, por sus reflejos y vacíos, un significado metafísico. La prueba de la profunda impresión que el edificio debió causarle es que es el único crítico del periodo que cita de forma explícita el discurso de Schnitzler, por lo que debió leerlo para encontrar una interpretación oficial.

56

Sobre el matiz de disculpa en el discurso de Schnitzler en lo concerniente al vacío del Pabellón me hago eco de unas declaraciones de Fritz Neumeyer durante el simposio “*Mies van der Rohe – Barcelona, 1929*”, Barcelona 13-15 de octubre de 2016 en las que, además añadía que al ser la primera vez que Alemania participaba en un evento tras la Primera Guerra Mundial, la prensa interpretaba el vacío como algo trascendente y metafísico puesto que, en contraste con el Pabellón Alemán, Alemania ocupaba más de 16000m² de la exposición con sus productos industriales.

57

Diario Oficial de la Exposición, tomo I, num. 12, Barcelona, 2 de junio de 1929; pág. 14

58

BAESCHLIN, Alfredo; *Barcelona und Seine Weltausstellung* en *Deutsche Bauzeitung*, 25 septiembre, 1929. pp. 657-659

59

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Op. Cit*

60

La prueba de la importancia de este artículo es que forma parte de los archivos de Mies van der Rohe en la Library of Congress, Washington DC

Justus Bier y Hans Bernouilli también insisten en el carácter representativo del pabellón. Bernouilli tiene una visión más escueta y objetiva sobre la función del edificio escribiendo que “la construcción muestra cierta futilidad puesto que sólo debe representar al Reich alemán. No tiene necesidades ni funciones”⁶¹ para después alabar sus materiales y espacios. Bier, sin embargo, comienza su artículo comentando la falta de propósito del Pabellón, lo que le lleva a vincular al edificio con el arte:

*“La obra resultó muy inusual, incluso en la actualidad: un edificio sin propósito, al menos sin un propósito aparente, obvio o tangible. Una construcción dedicada a la representación del espacio vacío y, por tanto, de espacio per se; arquitectura como arte libre, expresión del compromiso intelectual”*⁶².

En este extracto destaca que no habla de la arquitectura representativa del Pabellón en relación a Alemania, sino a la “representación del espacio vacío”, lo que indica que interpreta éste como algo trascendente e inherente al edificio, por encima de la mera representación nacional. Más adelante, poco antes de finalizar el artículo, se refiere al “juego de enclavamiento de los espacios en los que para garantizar la impresión de unidad de espacios entre las salas por las que se deambula es crucial que toda impresión se mantenga conectada con la siguiente, también en parte el conjunto se corresponde con una ilusión óptica conjugada por la mente del visitante”. El uso del verbo ‘*durchwandern*’, literalmente pasear o caminar a través, es revelador para interpretar el uso que Bier atribuye al pabellón. La mención de las ilusiones ópticas y la mente del visitante nos muestran unas connotaciones sobre la interpretación psico-física del Pabellón, lo que conjugado con el “deambular” enlaza a Bier con la imagen del flâneur, una figura literaria muy representativa de aquel momento y que será capital en la formación de la iconografía del Pabellón.

Walter Genzmer publica dos artículos sobre la Exposición Internacional de Barcelona. En el primero, una opinión breve sobre los pabellones nacionales en la que observa que “la mayoría de los arquitectos han fracasado a la hora de cumplir con la exigencia de crear espacios constructivos para exponer una serie de objetos y de este modo dotar de una expresión característica a cada país o estado, apunta que Alemania no expuso nada en su pabellón, sino que dejó la representación del país en manos del arquitecto y su obra”⁶³. De estas observaciones se deduce que no interpreta el vacío como un elemento estructurante sino más bien como algo de carácter casual, puesto que después pasa a una descripción objetiva del edificio. Sin embargo, en un segundo artículo más breve, observa:

*“it should merely invite the passing exhibition visitor to some shorter or longer period of rest and contemplation.”*⁶⁴

61
BERNOUILLI, Hans; *Op. Cit.*

62
BIER, Justus; *Op. Cit.*

63
GENZMER, Walther; *Op. Cit.*

64
GENZMER, Walther; *Der Deutsche Reichspavillon auf der Internationalen Ausstellung Barcelona*, en *Die Baugilde* num 11, 1929; págs. 1654-1657

Unos meses después de apreciar solamente una función representativa, también enmarca al edificio dentro de un contexto del camino, la contemplación y la introspección.

A la falta de sentido práctico del edificio se unen el vacío y su condición pasante para que se asiente su interpretación como un espacio de carácter introspectivo, el cual se atraviesa según diferentes ritmos: desde el pausado al rápido, incluyendo el descanso o la espera, a modo de un paseo en el que cada visitante elige cómo recorrer el Pabellón.

En las interpretaciones previas a la reconstrucción se sigue esta línea de manera generalizada, aunque se le añaden ciertos matices que normalmente van asociados al uso protocolario del edificio. Mientras que Werner Blaser escribe: *‘the Pavilion had no function other than to look worthy of the country it represented’*⁶⁵, o Wolf Tegethoff cita directamente a Genzmer cuando dice: *“the basically nonfunctional pavilion provides a ‘place to linger in’”*⁶⁶, a medida que la reconstrucción se acerca, se observa una paulatina incorporación de funciones.

Franz Schulze, a través de una interpretación de carácter textual del propósito del Pabellón, será el que comience esta secuencia:

*“German Repräsentationsraum: a word best translated as a space of formal or ceremonial purpose as distinct from utility function (...) [the chairs] were intended to accommodate the King and Queen of Spain”.*⁶⁷

Solá-Morales, Cirici y Ramos apenas dedican dos líneas al uso del Pabellón y muestran continuidad con el juicio de Schulze al describirlo como un “espacio desligado de cualquier función práctica de exhibición y a destinarlo a actos protocolarios.”⁶⁸

Josep Quetglas sigue ese hilo argumental, aunque añade otros matices:

*“Por protocolo se impone un nuevo ambiente. Puesto que Alfonso Borbón inaugurará la representación de cada país participante, hay que disponer un lugar donde pueda saludar, firmar el libro de ceremonia, brindar, sentarse –quizás acompañado de su pareja. Se trata de ofrecer el marco para un acto inaugural, y ese marco debe representar a Alemania -al modelo que Alemania quiere proponer de sí misma-. Ese decorado ocasional, Repräsentationpavillon, es lo que conocemos como Pabellón de Alemania”.*⁶⁹

Palabras como ‘marco’ o ‘decorado’ indican una interpretación escenográfica del uso del espacio, en el que la ocasional presencia del rey se toma como un leitmotiv de la forma del Pabellón. En la época previa a

65

BLASER, Werner; *Mies van der Rohe*. Ed. Thames and Hudson. London. 1972. p.24

66

TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.* p.69

67

SCHULZE, Franz; *Op. Cit.* pp.153-159

68

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.* p.8

69

QUETGLAS, Josep; *Der gläserne Schrecken, Imágenes del Pabellón de Alemania: Mies van der Rohe*. Ed. Edition b. Montreal, 1991. p.29

la reconstrucción el Pabellón solo se conocía a través de las fotografías, las cuales se agrupan en torno a dos eventos concretos. El primer grupo es el reportaje de la agencia Berliner Bild-Bericht: unas fotografías en las que el Pabellón está completamente vacío, que son las que habitualmente aparecen en los estudios del edificio. Pero hay un segundo grupo, sin embargo, en las que el Pabellón Alemán está poblado: las fotografías del acto inaugural. En ellas aparecen las autoridades alemanas y españolas, entre las que destacan los reyes de España. Las fotografías de Alfonso XIII en el edificio constituyen prácticamente la única prueba del pabellón habitado, por lo que durante el siglo XX su imagen se polariza entre el espacio vacante y el ocupado por un rey, entre la nada y la máxima autoridad. Probablemente sea este contraste de usos el que desplaza el foco en la interpretación del Pabellón hacia territorios de carácter trascendental, en el que el edificio adquiere la entidad de templo, tal y como observaba Ludwig Glaeser:

“The way Mies accommodated the public ceremonial functions suggests analogies with a Romanesque church plan: the open part of the Pavilion representing the atrium, the roofed part the basilica replete with nave and aisles, and the end walls the apse formed by the walls around the small pool. It even had a monumental altar piece in the Golden onyx Wall which, although shifted perpendicularly out of axis, clearly marked the Pavilion’s ritual center.”⁷⁰

Así, derivados de su vacío y función representativa, la interpretación del Pabellón va variando desde la burla hasta la sacralización del espacio, a la vez que su uso evoluciona desde la nada hasta constituir un marco protocolario, aunque siempre manteniéndose como un lugar por el que caminar, descansar o, incluso, esperar a que el tiempo pase mientras se contempla.

La Habitación Roja

En tanto que es un elemento perteneciente a una ficción, la Habitación Roja tiene un doble cometido. Por un lado, el de construir y estructurar el guion y, por otro, su función como espacio arquitectónico dentro de la narrativa: para qué sirve y cómo lo usan los personajes de la serie.

Su papel dentro de la narración en términos estructurales es el de un ‘*Deus ex machina*’⁷¹ para hacer avanzar la trama sin tener por qué ceñirse a la lógica de la historia. La Habitación Roja actúa como un lugar utópico, “una zona sin restricciones”⁷² en la que la narración puede fluir por cauces estéticos o abstractos sin estar constreñida por la lógica, un sitio en el que no existe el problema del tiempo. “Y todo puede pasar. Es una zona libre, completamente imprevisible y, por tanto, muy excitante, pero también aterradora”⁷³. Estas características, unidas a su potencia visual, hacen que

70
GLAESER, Ludwig; *Op. Cit.*

71
LIM, Dennis; *David Lynch: The Man from Another Place*. Ed. New Harvest. Boston, 2005. p.101

72
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.153

73
RODLEY, Chris; *Op. Cit.* p.44

pese al poco tiempo que aparece en pantalla frente a la totalidad del metraje, la Habitación Roja se haya convertido en uno de los espacios icónicos del cine de David Lynch por su capacidad para envolver de misterio la atmósfera de la serie. Como se verá más adelante, este tipo de construcciones de carácter escenográfico son una constante en su cine.

La función que la Habitación Roja desempeña como espacio arquitectónico dentro del mundo de Twin Peaks es ambiguo y difuso puesto que, dado el marcado carácter fantástico de la serie, ésta nunca llega a concretarse con precisión: unas inquietantes indicaciones de algunos personajes sobre el ámbito, y la observación de los hechos que allí acontecen es todo cuanto se cuenta para intuir el uso de la Habitación Roja.

Pese a que la primera vez que aparece este espacio es en un sueño del agente Cooper, los habitantes de Twin Peaks también intuyen o incluso conocen su existencia. De hecho, Laura Palmer escribe en su diario la noche antes de ser asesinada que ha tenido un sueño en el que ella estaba en la Habitación Roja junto con un enano y un hombre a quien no conocía. El hombre no es otro que Cooper, con quien Laura comparte este sueño en un indicativo de que este espacio es un elemento persistente que, aunque en principio está fuera de la realidad física, finalmente se solapa con ella. Ante este acontecimiento, Cooper descubre a través de sus colegas que la Habitación Roja es un lugar “perteneciente al folclore y las leyendas locales”⁷⁴. Es entonces cuando comienza a sospechar de su existencia física, hasta corroborarla durante el último episodio de la serie, donde aparece como un *espacio Otro*⁷⁵ de “carácter mitológico”⁷⁶. Para los residentes de Twin Peaks la Habitación Roja es un espacio simultáneamente real e imaginario, un lugar en el que las historias del pueblo se fusionan⁷⁷.

Cuando Cooper accede a la Habitación Roja descubre que su función primera es la de sala de espera (fig.13) en tanto que es el lugar que une las logias Blanca y Negra. Allí donde se aguarda el acceso a uno o a otro

74

Uno de los ayudantes del sheriff se refiere a la Logia Negra:

“There is a legend of a place called the Black Lodge. The shadow-self of the White Lodge. The legend says that every spirit want pass through there on the way to perfection. There, you will meet your own shadow self. My people call it ‘The Dweller on the Threshold’.”

Ver temporada 2, episodio 11

75

“Algunos emplazamientos tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados.”

FOUCAULT, Michel; *De los espacios Otros*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

76

SHEEN, Erica & DAVISON, Annette; *The Cinema of David Lynch: American Dream, Nightmare Visions*. Ed. Wallflower Press. London, 2004. p.87

77

A este tipo de espacios se refiere Edward Soja como Thirdspaces. Ver SOJA, Edward; *Post-modern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Ed. Verso. London, 2004. pp.56-57

fig 13

Izquierda

“Esta es la sala de espera”

fig 14

Derecha

Ritual de entrada a la Habitación Roja

fig 15
Reconstrucción de la Habitación Roja
Dibujo del autor de la tesis

lugar mediante un ritual (fig.14), al mismo tiempo que se sugiere que es un espacio que sólo se habita de manera transitoria, que “nunca supone una estancia permanente”⁷⁸.

Una vez que Cooper accede al espacio tras pasar el ritual comienza a deambular por una red laberíntica de pasillos y habitaciones idénticos entre sí (fig.15) salvo por pequeñas diferencias en la colocación del mobiliario. En el transcurso de este recorrido Cooper se va encontrando con una serie de personajes y también son sus dobles o “doppelgängers”⁷⁹, con los que interactúa en una especie de coreografía macabra cuyos pasos influirán en su persona de una u otra manera cuando haya conseguido salir del ámbito.

De esta secuencia en la Habitación Roja se deduce una triple función del espacio arquitectónico que representa. En primer lugar, su designación como sala de espera indica una cierta tendencia a la introspección y a la contemplación, toda vez que allí se es testigo más que actor. En segundo lugar, su puesta en escena como lugar ritual marca, a través del preciso mobiliario y de la presencia del enano, su uso protocolario; en él se lleva a cabo un acto concreto para el que se necesita un determinado lugar al que la Habitación Roja da una respuesta precisa siguiendo sus propias leyes estructurantes, sin necesidad de hacer ninguna excepción en la red de espacios idénticos que la constituye. Y en tercer lugar, destaca su función de camino, de lugar de tránsito que se recorre sin un objetivo determinado en el que la interpretación de su propia experiencia por parte del usuario constituye su principal programa, aunque aquí esta interpretación está forzosamente impregnada de un carácter trascendente dado el carácter mitológico y, literalmente, espiritual de la Habitación Roja.

Morfología y materialidad

El Pabellón de Barcelona

Los elementos con los que se forma el espacio del Pabellón han sido objeto de una paulatina secuencia de transformación desde las interpretaciones originales a las inmediatamente anteriores a la réplica, pasando de una nomenclatura de carácter clásico a otra de carácter abstracto y geométrico; de un intento de aprehender el edificio en su totalidad, a una forma analítica de comprenderlo en la que sus elementos agrupan en diferentes categorías que se interrelacionan.

78
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.155

79
El *doppelgänger* es una figura literaria con origen en el romanticismo alemán. Se utiliza para designar al doble fantasmagórico de una persona viva. Es una palabra compuesta, formada por la unión de *doppel* (doble) y *gänger* (andante).

Así, en las descripciones de la época, el Pabellón Alemán se trata de explicar a través de la enumeración de sus elementos de composición en un sentido constructivo clásico. Hans Bernouilli se refiere a las paredes (*wände*) y suelo (*fussboden*)⁸⁰ como elementos que conforman el espacio del Pabellón aludiendo además a la solidez de los mismos.

Rubio i Tudurí, tras afirmar que *“el Pabellón sólo contiene espacio y además lo hace de modo geométrico, no real o físico”* se refiere a los elementos que lo conforman como muros o como paredes cuando son de vidrio. Las ideas que expone en cuanto a los límites del Pabellón en relación al léxico que emplea no deja de ser sorprendente: mientras que percibe la indefinición de sus límites, la nomenclatura que emplea para los elementos que precisamente potencian la sensación de bordes difusos (como son las cristalerías) remiten a la imagen estable y pesada que representa ‘pared’. Las palabras precisas que ayudarían a construir la imagen del Pabellón todavía no son de uso común, aunque no por ello se dejan de describir los tipos de vidrio y su capacidad para “reflejar objetos y gente de modo que lo que pueda verse a través del cristal se confunde con lo que se ve reflejado”⁸¹ o los “muros desnudos de mármol”.

La no-correspondencia funcional de los elementos verticales y horizontales del Pabellón es una característica que atrae a la crítica del momento, sin embargo, sólo pueden esbozar sus inquietudes a este respecto. Justus Bier destaca que “la terraza y toda la base, incluidas las escaleras y algunas paredes se unieron en travertino” aludiendo a la condición unitaria y continua del pódium en el que “un estanque grande y brillante, salpicado de plantas acuáticas en el que agua de color verde claro fluye libre”, lo que hace emerger una cierta visión de índole natural en la operación, y en ambos casos describirá minuciosamente los tonos, colores y veteados de los materiales con detalle para después argumentar que “determinan los espacios sin cerrarlos con materialidad intangible y peculiar”. En la relación que éstas paredes establecen entre el suelo y el techo, observa que “techo y pared se encuentran sin una relación más estrecha, sin preocuparse por la separación cubierta del espacio”⁸², de lo que se deduce que la correspondencia entre éstos no se atenía a las normas clásicas o, en cualquier caso, eran distintas a las que estaba habituado.

Walter Genzmer también se refiere al suelo y las paredes y a cómo éstas “simplemente delimitan o esbozan el espacio” y a su capacidad “transparente o reflectora” y acompaña su reseña de una planta del edificio en la que rotula junto a cada elemento el material concreto del que está hecho. La relación que se establece entre los “elementos constructivos” también es un reclamo para la atención de Genzmer, de los que observará “las superficies verticales, de forma sorprendente, establecen conexiones novedosas entre ambos planos horizontales. Aun así, nada es arbitrario, sino que se percibe una cierta regularidad”⁸³. De esta descripción no sólo

80
 BERNOUILLI, Hans; *Op. Cit.*

81
 RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Op. Cit.*

82
 BIER, Justus; *Op. Cit.*

83
 GENZMER, Walter; *Op. Cit.*

fig 16
Catálogo de la exposición Cubism and Abstract Art

llama la atención nuevamente la falta de correspondencia de suelo, paredes y techo en un sentido clásico, pero sin atreverse todavía a darle un nombre concreto; también se utilizan palabras como elementos, superficies o planos en una interpretación más abstracta y geométrica que constructiva y material, lo que a la postre será una constante en la interpretación del Pabellón, de cuyas descripciones irán desapareciendo los conceptos vinculados a la masa y lo pesante en favor de aquellos que representan sistemas ideales.

La tendencia hacia lo abstracto en la interpretación del Pabellón se consolida gracias a la exposición *Cubism and Abstract Art* comisariada por Alfred H. Barr Jr. en el MoMA en 1936. En el catálogo⁸⁴ aparecen juntos la planta de la *Casa de Campo de Ladrillo* (1924) de Mies junto al *Ritmo de una Danza Rusa* (1918) de Theo van Doesburg (fig.16). “Esta yuxtaposición fijó el vínculo entre Mies y De Stijl en la cultura arquitectónica”⁸⁵ de tal forma que la obra de Mies, en adelante, se miraría bajo una óptica de carácter más abstracta en la que, por tanto, se comienzan a utilizar palabras del campo semántico de la geometría y las matemáticas para definir lo que anteriormente se designaba mediante términos tradicionalmente asociados al campo arquitectónico.

Philip Johnson es uno de los primeros en hacerse eco de esta tendencia cuando, para describir el Pabellón, se refiere a sus ‘*extending walls into space [Critics have seen] (...) in the disposition of the walls, the influence of De Stijl or the elevation of the structure on a podium, a touch of Schinkel*’⁸⁶. Para describir la disposición de los muros y su correspondencia con los planos horizontales comienzan a utilizarse referencias y términos metafóricos que, aunque imprecisos, conforman una imagen más expresiva del edificio, añadiendo matices dinámicos en este caso concreto.

En la evolución hacia una interpretación abstracta del Pabellón es importante la monografía de Blaser⁸⁷ puesto que al texto lo acompaña una planta en la que el despiece del suelo se dibuja de forma completamente regular (contrariamente a como se dispuso en realidad) y con un grosor de

fig 17
Planta del Pabellón Alemán. Werner BLASER

84
BARR, Alfred H.; *Cubism and Abstract Art*. Ed. Museum of Modern Art. New York, 1936. pp.153-165

85
MERTINS, Detlef; *Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde* en VV. AA. *Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; p.124

86
JOHNSON, Philip; *Mies van der Rohe*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 1947. p.58

87
BLASER, Werner; *Op. Cit.* p.26-27

línea que le da una enorme presencia, equiparándolo a otros elementos como el mobiliario, los paños de vidrio, los estanques o incluso el contorno del pódium (fig.17). A partir de este momento, la plataforma también se percibirá de una manera más geométrica.

Tegethoff se refiere así a la relación entre los elementos del Pabellón:

*"the foundation (...) was a reminiscent of the podium of a Roman Temple. As a result of the abrupt transition between the horizontal and vertical surfaces (...) its effect was even stronger than that of its Roman prototype. The building thus appeared to be set apart, separated from the earth on which it stood. Instead it rested on the podium as though on an independent base, a relationship expressed above all in the quadratic network of lines on the platform (...) it stood for a geometric (...) system"*⁸⁸.

Aunque relacione el pódium a la forma icónica de los templos romanos, el léxico que emplea contiene palabras como 'superficies', 'red de líneas' o 'sistema geométrico' que vinculan el pabellón a una interpretación abstracta en la que los elementos que lo componen se designan con términos cuyas características geométricas destacan sobre los materiales en cuanto que provienen de un entendimiento euclidiano del proyecto.

Esta línea interpretativa será la misma que continúe Schulze, aunque añadiendo algunos matices a la materialidad:

*"The foundation of the pavilion seen from its axial approach had the effect of a Roman podium, so that the horizontally-oriented, flat-roofed structure it supported might have seemed the counterpart of a Roman temple were it not for the asymmetry of the freestanding walls beneath the roof-marble and glass planes that appeared to slide past each other, under and out from under the roof, in an altogether unclassical kind of movement"*⁸⁹.

Si en la primera parte de su descripción resuenan los ecos de las palabras de Tegethoff, la segunda es reveladora por el intento de conjugar la realidad material del edificio con su interpretación geométrica y metafórica al reducir el espesor de los muros a planos de mármol y cristal que parecen deslizarse. Los elementos constructivos del edificio se interpretan como elementos abstractos, se reducen a superficies dinámicas en las que su materialidad se interpreta como una cualidad laminar.

En esta secuencia en la que la perfección asociada al Pabellón Alemán impregna sus interpretaciones, Fritz Neumeyer dará otra vuelta de tuerca a los argumentos establecidos por Tegethoff:

88
TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.* p.87

89
SCHULZE, Franz; *Op. Cit.* pp.155

“El pabellón revelaba un mundo ideal de opuestos y un escalonamiento de valores. Un orden de aquello que será ocupaba su sitio sobre un zócalo clásico, cuyos principios espirituales descansaban visiblemente en los fundamentos del pensamiento platónico. Mies transcribió la postura de Platón de la formación humanística a la construcción con los medios arquitectónicos. Por encima de la malla geométrica de líneas, trazada por las juntas entre las paredes de travertino del pedestal, se colocaba la retícula de esbeltos pilares. Su sección cruciforme señalaba las coordenadas de los puntos de referencia, donde se encontraban el orden concreto con el orden inmaterial. La retícula de pilares introducía su dimensión reguladora como medida de lo infinito, no como necesidad constructiva-estructural. En su orden se había introducido una secuencia de láminas murales que podía responder a aquella transmutación dionisiaca del espacio por la que abogaba Sigfried Ebeling.”⁹⁰

A los ya habituales términos geométricos para describir el Pabellón, Neumeyer añade otros de carácter filosófico en los que su forma se representa mediante un orden desligado de funciones estructurales o funcionales, con sus elementos “lineales y laminares” representando conceptos intangibles.

De esta visión, que podría denominarse virtual, del Pabellón se harán eco Solá-Morales, Cirici y Ramos al describir:

“La presencia de planos verticales deslizándose entre la superficie plana de la cubierta del Pabellón y la masa cúbica del podio aparecen desde el comienzo, así como también el efecto de corte que ejercía la escalera principal colocada desde el inicio perpendicular al eje de la plaza. Al comienzo, esta escalera parece que se entendía como excavada, vaciada en la masa del podio, y sólo más tarde se definiría de modo claro como un punto de articulación de dos planos deslizantes paralelos que compondrían el frente del podio hacia la Gran Plaza de la Fuente Mágica.”⁹¹

Aquí no solo se vuleve a incidir en los planos deslizantes, sino que la interpretación del proceso de proyecto de Mies se impregna de la evolución geométrica y abstracta en el entendimiento del Pabellón. Mientras que las primeras operaciones con la escalera se entienden como “excavadas” o “vaciadas”, remitiendo a la condición sólida y material del podio, en el diseño final ésta será una “articulación entre dos planos deslizantes paralelos”. La condición virtual y geométrica del pódium afecta a la construcción del Pabellón de Barcelona hasta el punto de que optan por un despiece de 109x109 cm⁹² pese a que los autores admiten la irregularidad de esta retícula en el edificio original⁹³. También el ónice se coloca

90

NEUMEYER, Fritz; *Op. Cit.* pp.323-324

91

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian;

RAMOS, Fernando; *Op. Cit.* p.9

92

Ibidem p.34

93

Ibidem p.13

formando simetrías al igual que en el resto de muros, cuando no era ésta su disposición en el Pabellón Alemán.

Finalmente, será Quetglas el que haga una descripción de los elementos del Pabellón por separado subrayando no sólo su condición autónoma sino también un entendimiento abstracto de las mismas. En su análisis establece una clara diferencia entre los planos horizontales del pedestal y los verticales de los muros al tiempo que contempla cómo se relacionan⁹⁴:

*“La base del Pabellón es aparentemente sólida -es sólida para quien la ve desde fuera, desde abajo-, para poder mostrar, a continuación, desde dentro de sí misma, la convencionalidad de tal apariencia y su verdadera consistencia: el plano inmaterial, trenzado de reflejos, sombras y trazos, de una placa de travertino de dos pulgadas de grueso.”*⁹⁵

Más adelante menciona la relación entre elementos verticales y horizontales:

*“En Mies encontramos siempre esa voluntad de querer construir un espacio segregado y cerrado, definido sólo a partir de los planos horizontales, donde la línea vertical siempre va a quedar atrapada o disuelta entre el intersticio horizontal, donde las paredes no existen sino como bruma humeante.”*⁹⁶

También se describen los elementos verticales como partes móviles, en las que hasta el paisaje adquiere una condición laminar:

*“Junto a los pilares aparecen entonces los biombos, las mamparas de ébano, ónice, seda, las placas de mármol, los recortes de vegetación adheridos al cristal.”*⁹⁷

Por último, sobre la composición global del Pabellón:

*“En el Pabellón hay una composición por planos (...) En Mies un plano es siempre una ‘superficie de tres dimensiones’: una placa infinitamente espesa, que remite a lo que hay en su espesor, en su profundidad vertical (...) los materiales con los que Mies construye sus planos son todos ellos productores de espesores sin límites.”*⁹⁸

Si bien las partes del Pabellón se entienden como elementos geométricos lineales y superficiales, aquí se unifican sus características abstractas con los materiales, a través de las cuales los reflejos adquieren un elevado protagonismo en la percepción del espacio, tal y como transmitían los artículos de la época.

94

El argumento que Quetglas construye en torno al Pabellón es una serie que comienza con QUETGLAS i RIUSECH, Josep; *Pérdida de la síntesis: Pabellón de Mies en Carrer de la Ciutat*, 1980, nº11 (citado en la bibliografía de Solá-Morales, Cirici y Ramos) y que servirá como núcleo del QUETGLAS, Josep; *Op. Cit.*

95

Ibidem p.55

96

Ibidem p.56

97

Ibidem p.60

98

Ibidem p.68

El Pabellón se consolida, a través de su interpretación, como un edificio abstracto, regido por principios y estrategias de carácter geométrico en el que, sin embargo, la materialidad de los elementos (reducidos a superficies) que lo componen, transforman el espacio. La plataforma, en un principio análoga a una piedra maciza, se interpreta como un abstracto plano de piedra que muestra a través del vacío del estanque su verdadero espesor, al tiempo que las distorsiones de las ondas en vibración del agua resaltan esa esbeltez casi virtual, que reduce a un plano de piedra todo el grueso del podio. Su vocación resulta ser la de una retícula sobre la que apenas se transmite la gravedad: la masa aparente de los elementos verticales contrasta con la fragilidad que transmiten al observarlos. Los pilares cromados se disuelven en el espacio y los gruesos muros se han convertido en planos que se deslizan por la malla del suelo y cuyas superficies verticales actúan como condensadores de una triple fenomenología pivotante entre la materia, el material y su puesta en escena, que responde respectivamente a las formas geológicas de las vetas del mármol, a los brillos y reflejos derivados del profuso pulido de la piedra y a su colocación especular, que añade una condición estable por la simetría al tiempo que se conjuga con la inestabilidad y dinamismo de la disposición de los elementos y los reflejos que éstos arrojan.

La Habitación Roja

En un principio sólo presente como espacio onírico, la Habitación Roja aparece finalmente en un punto concreto de los bosques de Twin Peaks llamado Glastonbury Grove. Su presencia superpuesta a un entorno físico existente implica una relación determinada con el entorno más inmediato, un cierto solape entre el exterior y el interior que establece una articulación que forzosamente pone de manifiesto el conflicto entre los dos mundos.

Cuando Cooper accede, la “masa vegetal del bosque se funde en una superficie de terciopelo rojo (fig.18) a través de la cual el agente se introduce en la Habitación Roja”⁹⁹. En esta imagen de ecos surrealistas se

fig 18
Cooper entra en la Habitación Roja

evidencia ese conflicto de carácter dimensional en el que el espesor del arbolado adquiere una cualidad superficial para resolver la entrada con el mismo elemento que configura el espacio del ámbito.

Del suelo del bosque se pasa a un plano horizontal que se extiende sobre la tierra superponiéndose de una forma directa que recuerda a la disposición de las *Llanuras* de Carl André (fig.19). Su característico grecado zigzagante que alterna el blanco y el negro se extiende en todas las direcciones, derramándose por el espacio con una “cualidad física casi geográfica”¹⁰⁰ al tiempo que su grosor es materialmente imperceptible. De esta forma, el suelo de la Habitación Roja se entiende como un plano horizontal abstracto que se superpone, directamente y sin espesor, sobre el terreno natural, una alfombra geométrica impuesta a la topografía para servir de retícula a lo que sucede sobre él; esta retícula sigue un “patrón distorsionado que se repite indefinidamente”¹⁰¹.

El espacio se define en su sección mediante los planos verticales y el plano del suelo, puesto que el techo del espacio, si es que lo tiene, no se muestra, lo que produce una evidente ambigüedad entre el espacio a cielo abierto de la entrada y su sección interior. De esta manera nunca se ven los rieles de las cortinas, tampoco ninguna estructura que las fije al suelo o el techo, lo que hace que floten, literalmente, en el espacio. Esta negación de las leyes gravitatorias se acentúa visualmente en el encuentro de las cortinas con el suelo mediante la fina línea de sombra que los separa (fig.20). El patrón del plano horizontal se derrama por debajo de unas telas que reposan sobre una sombra; a través de ésta se independizan las tramas geométricas del plano horizontal y del vertical. De esta forma la retícula ortogonal de las cortinas no entra en conflicto directo con la trama del suelo y, tanto a través de su geometría como de su relación constructiva, funcionan de manera independiente enfatizando el ya de por sí efecto deslizante de los cortinajes.

fig 20

Izquierda

Línea de sombra entre paredes y suelo

fig 19

Derecha

Llanura de Carl ANDRÉ

100

MADERUELO RASO, Javier; *La idea del espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1989*. Ed. Akal. Madrid, 2008. p.118

101

MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.152

Las cortinas de terciopelo que forman los espacios de la Habitación Roja no se entienden como superficies tersas que reducen su espesor a unas teóricas dos dimensiones pese a su carácter abstracto y disposición geométrica. Están colocadas para que formen pliegues que les dotan de una cierta profundidad gracias a la alternancia de luces y sombras. En segundo lugar, el opaco terciopelo se muestra a veces como una tela más ligera, de materialidad translúcida.

“Así es como empieza. La idea te dice que construyas la Habitación Roja. De manera que reflexionas. Un momento, dices, las paredes son rojas, pero no sólidas. Luego piensas un poco más. Son cortinas. Y no son opacas, sino translúcidas.”¹⁰²

fig 21
Derecha
Cortinajes translúcidos

fig 22
Izquierda
Corredor lateral de la Habitación Roja

Esta característica permite ver objetos y situaciones que se producen al otro lado de las mismas para hacer que los límites del espacio se entiendan de una manera difusa (fig.21) al tiempo que se subraya el aspecto inquietante de los cortinajes, que siempre pueden albergar algo oculto a lo que no suponen un obstáculo; el espacio se contiene de una forma geométrica pero sus límites no se conciben como elementos lineales.

La materialidad difusa de los límites otorga a los intersticios entre las estancias, concebidos como corredores, una condición ambigua. Al recorrerlos de una forma lineal y al mismo tiempo tener una longitud idéntica a los lados de los ámbitos que lo delimitan (fig.22), este corredor intermedio podría incluso entenderse como el espesor del muro inmaterial que separa las distintas estancias. Un cerramiento contradictorio concebido como superficie, pero, sin embargo, profundo.

102
LYNCH, David. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Ed. Mondadori. Barcelona, 2008. p.97

Los elementos que componen la Habitación Roja son un sencillo plano horizontal en el que tiene lugar la acción y sobre el que se disponen unos cortinajes siguiendo una trama completamente independiente al tiempo

que mediante su materialidad convierten en ambigua una estricta geometría, desdibujando sus contornos para que sea imposible discernir cuál es su verdadera frontera, dónde empieza¹⁰³ o acaba.

Mobiliario y objetos

Pabellón de Barcelona

El mobiliario propuesto por Mies para el Pabellón y Sección Alemana fue, en general, bien acogido tanto por su “comodidad y diseño”¹⁰⁴ como por su “sentido utilitario”¹⁰⁵ en artículos monográficos de la época. Sin embargo, en los ensayos citados frecuentemente en las bibliografías del Pabellón, éste no recibe demasiada atención, y cuando lo hace es siempre en relación al espacio, a lo que suponen como complemento decorativo, más allá de la función que insinúen. De la misma forma sucede con la escultura de Kolbe, que frecuentemente es descrita como un elemento ornamental del espacio, o con la cortina, que ni tan siquiera se menciona y sólo aparece en una fotografía de la época.

Hans Bernouilli solo menciona la estatua y la “decoración”¹⁰⁶ de forma breve para resaltar su integración con el espacio.

Rubio i Tudurí pasa por alto cualquier elemento decorativo en su descripción del edificio y, en el croquis de la planta que dibuja para acompañar su artículo¹⁰⁷ no aparecen los muebles, ni la alfombra ni la cortina; tampoco los pilares. El único objeto que dibuja en la planta es la escultura de Kolbe, aunque en sus palabras la ignora por completo. Una línea similar sigue Walter Genzmer, que también acompaña su reseña con una planta, aunque en ésta ni siquiera aparece la estatua¹⁰⁸; aquí también brillan por su ausencia las descripciones de los objetos, pues el autor parece más preocupado por resaltar la relación del edificio con su entorno.

La única excepción entre todos los críticos de la época es Justus Bier. En su artículo describe con detalle la impresión que causan sus espacios en la ‘*mente del visitante*’ y es por ello que muestra una minuciosa sensibilidad por los detalles. Describe los ‘*sencillos y nobles*’ muebles y los materiales de los que están hechos, incluso en el caso de la ‘*alfombra de velur negro*’, aunque no especifica su disposición concreta dentro del espacio. No ocurre así con la ‘*figura femenina de Georg Kolbe*’, de la que describe su posición en el edificio con gran exactitud al tiempo que añade un cierto matiz simbólico a su postura al observar el “gesto de peculiar belleza (...) que parece defenderse de la plenitud de la luz que penetra en el patio descubierto”.¹⁰⁹

En la crítica previa a la reconstrucción se invierte esta tendencia a ignorar el mobiliario y la escultura, atribuyéndoles una importancia creciente, en parte, porque habían adquirido un estatus de culto durante los casi 60 años que separan a los dos pabellones. Con la estatua sucede algo similar, ya

103

“Una frontera es aquello ante lo cual algo se detiene (...) la frontera es aquello desde lo cual algo comienza a ser lo que es.”

HEIDEGGER, Martin; *Construir, Habitar, Pensar*. Ed. Ediciones el Serbal. Barcelona, 1994. p.136

104

ROMANÍ, Marta; *Sillas Siglo XX en Diario Oficial de la Exposición*, tomo II, nº35, 2 de noviembre de 1929, p.25

105

VAYREDA, Raimond; *Los modernos asientos metálicos en D’ací i d’allà*, vol XIX, nº151, Barcelona, julio de 1930. pp.226-227

106

BERNOUILLI, Hans; *Op. Cit.*

107

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Op. Cit*

108

GENZMER, Watler; *Op. Cit*

109

BIER, Justus; *Op. Cit*

que “a partir de los años 30 Mies utilizará las esculturas (sobre todo en los fotomontajes) como punto de referencia u orientación en el espacio”¹¹⁰, lo que hace que adquieran un papel relevante en la interpretación de su obra. Probablemente la atención sobre los objetos también aumenta porque el contacto de éstos autores con el Pabellón se produce a través de las fotografías y, en éstas, los únicos rastros que indican la presencia humana en el edificio son la estatua y los muebles. Su solitaria presencia en las instantáneas hacen preguntarse por su disposición y su papel de cara a organizar el espacio.

En la monografía de Blaser, supervisada por Mies, se describe e incluso dibuja parte del mobiliario, aunque no se detalla si éstos servían o no a un propósito concreto¹¹¹.

Rayner Banham observa un cierto “dadaísmo y antirracionalismo en las partes no estructurales del Pabellón”, en el contraste entre el desnudo naturalista de Kolbe y la lógica abstracta y “mondrianesca” del edificio, pero también en los muebles “retóricamente agrandados e inmensamente pesados”¹¹² alejados de los cánones económicos del Racionalismo. Aunque en esta observación no destaca ninguna función, si que asume de forma implícita la gran fuerza de estos elementos, su capacidad para atraer la atención del espectador por su contraste con el espacio, contrariamente a las opiniones de los visitantes de 1929.

Ludwig Glaeser es el primero en especular sobre la existencia de la cortina que acabará incluyéndose en la reconstrucción; también en interpretar el mobiliario como parte de un ritual:

*“its principal function [of the Barcelona furniture] was to serve as a setting for an inaugural ceremony in which the Spanish King was to sign his name into a Golden book. For this symbolic act Mies designed the table which was placed against the onyx wall and which, like an altar, identified the ritual center”.*¹¹³

La interpretación de Glaeser tendrá una amplia resonancia en las posteriores tanto de una forma específica en lo que al ritual se refiere como también de una forma instrumental, en la que se deduce la función del espacio a través de los muebles. Éste será por ejemplo el caso de Tegethoff cuando escribe: ‘*The Pavilion (...) represents a form of dwelling in a broader sense. This is expressed in its furnishings which (...) are designed to accommodate a very small number of people*’¹¹⁴, mientras que para hablar de la escultura lo cita de forma directa¹¹⁵.

Schulze hace hincapié en la vigencia del mobiliario, especialmente de las sillas, “a día de hoy aún en producción,” y también en su función ritual al

110

LEPIK, Andres; *Mies and Photomontage, 1920-1938* en *Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001. p.328

111

BLASER, Werner; *Op. Cit.* p.24-33

112

BANHAM, Rayner; *Theory and Design in the First Machine Age*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA, 1980. p.323

113

GLAESER, Ludwig; *Ludwig Mies van der Rohe. Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 1977. p.11

114

TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.* p.69

115

Ibidem p.81

resaltar que “fueron diseñadas como un trono real”¹¹⁶. En un comentario marcadamente metafórico resalta como la escultura “parecía emerger del agua, alentando al visitante a acercarse a ella”¹¹⁷. De esta forma manifiesta claramente su importancia en la forma y percepción del Pabellón al tiempo que introduce una interpretación de repercusiones cinéticas con respecto a su presencia: la escultura no es sólo un polo de atención visual, también estimula al visitante a caminar hacia ella “cruzando lateralmente el Pabellón”. Schulze sigue la especulación de Glaeser sobre la cortina roja presente en el espacio principal¹¹⁸.

Solá-Morales, Cirici y Ramos se harán eco de dichas estas interpretaciones en su monografía sobre la construcción del Pabellón de Barcelona. Del mobiliario resaltan su carácter “ritual”¹¹⁹ y cómo su disposición y su diseño estaban hechos “en función de una muy precisa ceremonia (...) llevada a cabo entre el rey y la reina de España”¹²⁰. Para describir la escultura de Kolbe y sus implicaciones en el espacio cita a Glaeser de forma explícita al mencionar que “su escala superior a la humana y su disposición enhiesta contribuían claramente a crear un potente punto de atracción visual en el extremo más recoleto del recinto, dando al espectador que se aproximaba a ella a la vez la sensación de ligera ascensionalidad y de imponente escala”¹²¹, admitiendo de forma evidente un entendimiento cinético del Pabellón, como ya se había resaltado en la función que desempeñaba.

A través de esta secuencia de interpretaciones que abarca la historia escrita del edificio, con el Pabellón Alemán y el de Barcelona a cada uno de los extremos, se aprecia un cambio en la percepción de los objetos que ocupaban sus espacios. Mientras en 1929 apenas son mencionados, su tenaz presencia en las fotografías, por un lado, y la interpretación del edificio como un lugar por el que deambular, por otro, polarizan el entendimiento del espacio del Pabellón. Los muebles evocan la domesticidad y el ritual como condiciones estáticas, mientras que la escultura de Kolbe acentúa un dinamismo inherente al espacio. Estas dos condiciones, la estática y la dinámica, destacan un carácter dual del Pabellón, tal y como anticipaba Banham cuando resaltaba los contrastes de los diferentes modos o tendencias que parecían estar presentes en los distintos elementos del edificio.

Entre la dualidad de los muebles y la escultura, hay un elemento del Pabellón de Barcelona que hace de bisagra, que de alguna forma participa de ambos mundos: la cortina roja. Por su situación en el núcleo central del edificio, haciendo de telón de fondo a los asientos, la alfombra y la mesa, o por su capacidad para regular la luz y producir confort, está vinculada con el mobiliario pero, al mismo tiempo, su posición vertical y su estridente cromatismo la convierten en un potente foco de atención tanto desde el exterior ampliando la influencia cinética del edificio por su “fuerza centrífuga”, como en su interior, donde ejerce de complemento

116
 SCHULZE, Franz; *Op. Cit.* pp.155

117
Ibidem p.156

118
Ibidem p.156
 Curiosamente, en la edición revisada del libro, posterior a la reconstrucción, se le añade el adjetivo “brilliant” al texto original:

“As part of the government's programme, Mies was asked to reference the black, red and gold of the German national flag. He choose to do so abstractly, as we would expect, with a rich black carpet, brilliant scarlet drapery, and the gold of onyx.”

Ver SCHULZE, Franz; *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago & London, 2012. p.121

119
 El énfasis en el carácter ritual del mobiliario del Pabellón es evidente, de hecho, la palabra ritual se repite dos veces.

Ver SOLÁ- MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.* pp.18,19

120
Ibidem p.18

121
Ibidem p.20

y contrapunto a la estatua que, con el permiso del del ónice o del muro luminoso, se convierten en los principales elementos configuradores del movimiento dentro del edificio.

La Habitación Roja

En el inquietante espacio de la Habitación Roja son los objetos los que indican una posible forma de habitarlo, de relacionarse con él. Más allá del estilo o del contraste que establecen con el entorno para generar una atmósfera concreta, llama la atención su precisa disposición en el ámbito, en una posición cerca del centro, aunque no exactamente en éste. Esta posición de los objetos advierte de su importancia de cara a construir una escenografía que caracterice y subraye los acontecimientos que aquí tienen lugar, pues a través de la misma se responde esencialmente al ritual con el que los moradores (fig.23) de la Habitación Roja dan la bienvenida al eventual visitante.

fig 23

Los moradores dan la bienvenida a Cooper

Los dos sillones que aparecen juntos muestran su posición dominante frente al que está solo tanto por las lámparas, que amplifican el peso del conjunto al reforzar su simetría, como por la estatua situada en el punto medio entre ambos. Ésta supone un importante foco de atención tanto por su carácter figurativo como por su color, que la hace destacar sobre el fondo para que su presencia no pase inadvertida. La elección de esta escultura en particular también plantea cuestiones sobre el posible simbolismo de su gesto¹²². Cooper entra en la Habitación Roja con el doble motivo de esclarecer la muerte de Laura Palmer y de su prima Madeleine, y de evitar con ello el asesinato de Annie Blackburn, el siguiente personaje en peligro. El argumento de Twin Peaks, al menos en lo relativo a las pesquisas criminales, se estructura mediante asesinatos y abusos a mujeres exclusivamente¹²³, con lo que la elección de una Venus de Médici, una escultura que representa un cuerpo de mujer desnudo y expuesto que por la “forma de cubrirse revela una cierta vulnerabilidad pese a tratarse de una diosa”¹²⁴, adquiere una condición metafórica que se complementa con la otra escultura del ámbito: la Venus de Milo del pasillo. Ésta, al tiempo que

122

MACTAGGART, Allister; *The film paintings of David Lynch. Challenging film theory*. Ed. Intellect. Chicago, 2010. pp.39-41

123

Sobre la interpretación de la obra de Lynch desde teorías feministas ver:

CREED, Barbara; *A Journey through Blue Velvet. Film, Fantasy and the Female Spectator in New Formations*, nº6, Winter 1988. pp.97-118

HUME GEORGE, Diana; *Op. Cit*

MULVEY, Laura; *Fetishism and Curiosity*. Ed. BFI Publishing. London, 1996

124

SPOONER, Catherine; *Wrapped in Plastic: David Lynch's Material Girls* en VV. AA. *Return to Twin Peaks. New Approaches to Materiality, Theory and Genre on Television*. Edited by Jeffrey Andrew Weinstock and Catherine Spooner. Ed. Palgrave Macmillan US. New York, 2016. p.119

fig 24
Cooper y Laura Palmer en la Habitación Roja

hace de foco para que el agente se aproxime hacia ella en un recorrido que discurre lateralmente entre los distintos ámbitos de la Habitación Roja para darles entrada, parece indicar que llegado a ese punto ya se está totalmente expuesto y no hay forma de protegerse.

Pero volviendo a la estancia central, el carácter predominante de la parte del conjunto formada por los dos sillones, las lámparas la estatua se resalta también por su posición con respecto al espectador, al que prácticamente miran de frente, imponiéndole de forma directa su presencia, a diferencia de la posición sesgada con respecto a la cámara del sillón solitario (fig.24).

Este sillón reservado para el visitante se coloca junto a una pequeña mesa destinada a sostener la taza de café con la que se lleva a cabo el rito iniciático mediante el cual se accede al resto de espacios de la Habitación Roja. Dos sillones principales, una escultura y otro asiento con una pequeña mesa de cristal oscuro dispuestos perpendicularmente para dejar un vacío entre ellos son los elementos que cualifican el ámbito y permiten desarrollar el ritual.

Por su parte las estatuas, al mismo tiempo que complementan el espacio de forma simbólica, establecen unos puntos de referencia que sirven para jalonar el recorrido que se hace a través de las sucesivas estancias que conforman la Habitación Roja, un espacio laberíntico que oscila entre lo estático del ritual y lo dinámico de su inabarcable recorrido envuelto en terciopelo.

Sobre la similitud formal de los espacios

A través de la comparación formal entre estos dos ámbitos, se observan múltiples situaciones que indican unas herramientas similares a la hora de

fig 25
Planos a escala del Pabellón de Barcelona y La
Habitación Roja
Dibujo del autor de la tesis

construir las imágenes que los espacios proyectan de sí mismos. En ambos existe una dualidad que surge de confrontar elementos dispares. En el Pabellón esta confrontación se efectúa mediante la simultaneidad de materiales modernos (vidrio y acero) con otros clásicos (mármol), en una mezcla que equipara materiales asociados tradicionalmente al arte con otros que no lo estaban para conformar un conjunto de “ecos dadaístas”¹²⁵ con objetos de distinta procedencia; mientras que en la Habitación Roja también se usa una combinación de elementos anacrónicos como los muebles y la estatua para generar su característica atmósfera de “perversa calma”¹²⁶.

Si al observar estos parecidos genéricos se utilizan, para ajustar el foco, las interpretaciones que sirvieron como premisas a la construcción del Pabellón de Barcelona, comienzan a evocarse analogías más potentes con la Habitación Roja. Estos parecidos, en algunos casos como en la exacta colocación de los muebles, la presencia de estatuas o el terciopelo rojo son evidentes (fig.25). En otros, sin embargo, requieren una observación más atenta que va más allá de lo que está a simple vista porque la historia del Pabellón trata, precisamente, de lo que no puede verse y sólo puede ser imaginado o interpretado para conformar una imagen en permanente mutación. Una imagen que cristaliza nuevamente tras la construcción de la replica, después de muchos años de ausencia, no necesariamente igual a la que fue.

En la crítica del Pabellón se observa un paulatino desplazamiento en la interpretación de sus espacios y objetos, mientras que en 1929 éstos se describen desde una posición neutral más allá de si son o no del agrado del autor, a partir del desmontaje del Pabellón Alemán, su mensaje comienza a

125
BANHAM, Rayner; *Op. Cit.* p.323

126
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.153

fig 26
 Arriba
 El Pabellón de Barcelona
 a la izda, fotografía de Miguel Bordallo, 2017
 Abajo
 La Habitación Roja

adquirir una cualidad trascendente que procura reforzar el vínculo del edificio con su entorno y su uso, asemejándolos a una casa o, incluso, a “una iglesia o un templo”¹²⁷. Ésta idea del edificio como un espacio sacralizado y ritual está, a su vez, motivada por la recurrente observación de las fotografías del edificio, a través de las cuales la percepción del mismo varía inevitablemente; “si en cualquier otra obra de arte el significado del objeto se enfrenta a su posición en el espacio, en la fotografía es precisamente su apariencia en el espacio la que constituye su significado”¹²⁸. Este fenómeno es el que provoca que el espacio vacío de las fotografías, sólo poblado por una estatua, unos pocos muebles e innumerables y fantasmagóricos reflejos se vaya rellenando de ideas e interpretaciones. Si el Pabellón de Barcelona representa una casa o un templo, éstos están habitados por los deseos y los sueños de aquellos que lo han estudiado¹²⁹.

Y son estos deseos y sueños los que provocan que simples formas se conviertan en símbolos cargados de significado. Símbolos que al emplearse en el presente hacen que pueda seguirse un rastro difuso y muchas veces contaminado hasta el objeto del que surgieron, y de allí al anterior siguiendo la secuencia de un cadáver exquisito en sentido inverso para

127
 NEUMEYER, Fritz; *Op. Cit.* pp.324

128
 KRACAUER, Sigfried; *Photography en The Mass Ornament: Weimar Essays.* Ed. Harvard University. Cambridge, MA, 1995. p50

129
 DODDS, George; *Op. Cit.* p.89

alcanzar una frase primigenia a la que no se llega nunca. Aunque en otras ocasiones son sólo un señuelo que no conduce a ninguna parte (fig.26).

Si las formas y elementos de la Habitación Roja pertenecen o no a la genealogía del Pabellón Alemán por su parecido a las del Pabellón de Barcelona es algo que se deberá explorar de aquí en adelante (fig.27).

fig 27

El Pabellón Rojo

Collage del autor de la tesis, 2017

a2

Forma e iconografía *ideas bajo las las formas*

El parecido entre el Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja en sus formas, elementos o colores podría ser fruto de la casualidad, del uso común de ciertas herramientas compositivas a la hora de generar unos determinados espacios que dan lugar a unas imágenes similares. También podrían ser producto de una reinterpretación del edificio en clave cinematográfica, que el director se hubiese inspirado en la arquitectura de Mies para construir este escenario concreto; de modo que la similitud entre ellos no sería casual sino inevitable. Esta opción, no obstante, no implicaría forzosamente que ambas obras compartieran su significado, puesto que la analogía por imitación formal tiende a desvincular a la 'copia' del objeto original en lo que a su contenido temático se refiere, constituyendo un caso de pseudomorfosis.

Sin embargo, aún habría otro posible escenario: que las semejanzas formales de ambas estructuras sean consecuencia de un sustrato compartido, de una misma lógica que subyace para expresar ciertos conceptos o temas que, al ser identificados, ponen en paralelo los dos ámbitos, cuyo parecido vendría entonces dado por la expresión formal de unos conceptos internos y abstractos comunes a ambos, por lo que se trataría de una transfiguración.

David Lynch como arquitecto: sobre la posibilidad de una reinterpretación directa

La trayectoria artística de David Lynch abarca un amplio rango de intereses, entre los que además del cine destacan la pintura, la fotografía o las

fig 01
Sin título; témpera y tinta sobre papel
Pintura de David Lynch con 14 años (1960)

instalaciones, todos ellos abordados desde su particular visión, lo que le ha llevado a plantear la concepción de un universo propio a partir de varias disciplinas, algo que manifiesta gracias a “una serie de conflictos y tensiones entre diversas formas de expresión que se conectan permanentemente entre ellas”¹, delineando un imaginario propio “manifestado tanto lo que muestra cómo, aún más, el gesto técnico y artístico elegido para mostrarlo”².

Lynch desarrolla un interés por la pintura desde una edad temprana, representando ambientes donde la arquitectura, especialmente aquella del hogar, tiene un papel predominante, con alguna composición en la que las formas arquitectónicas y su entorno natural tienden a fusionarse mediante el empleo del color para generar “atmósferas misteriosas, inquietantes”³ y unitarias (fig.01). Pero es gracias a un amigo del instituto que descubre la posibilidad de ganarse la vida como pintor, cuando este le lleva a conocer el estudio de su padre: Bushnell Keeler, un pintor de Washington DC que, al observar el peculiar talento del joven, se convierte en su mentor. Keeler comienza a invitarlo a sesiones de dibujo del natural y pronto se da cuenta de su capacidad para fusionar el espacio arquitectónico y el pictórico, puesto que Lynch ya se mostraba interesado por fusionar múltiples puntos de vista mediante una “mirada polimórfica de la realidad”⁴, tal y como indicaba el propio Keeler:

“Lynch was all over the place when he was drawing. He’d get within two feet of the model, then go way back to the corner of the room, then come in and lie on his back looking up at her. He produced a fantastic abstraction (fig.02) that segmented the body and broke it apart: one leg was over here, another was up in the corner.”⁵

1
CASAS, Quim; *David Lynch*. Ed. Cátedra. Barcelona, 2007. p.18

2
Ibidem

3
COZZOLINO, Robert; David Lynch; *The Unified Field*. Ed. Universit of California Press. Oakland, 2014 p. 16

4
OLSON, Greg; *David Lynch. Beautiful Dark*. Ed. The Scarecrow Press. Toronto, 2011. p. 23

5
Entrevista a Bushnell Keeler cin. en *Ibid.* p. 24

fig 02
Sin título; lápiz sobre papel
Dibujo de David Lynch (c. 1966)

Tras graduarse en el instituto, Lynch se muda a Boston para asistir a las clases en la School of the Museum of Fine Arts. Al cabo de un año, sin embargo, decide abandonarla y viajar a Austria con una carta de recomendación de Lux Feininger (hijo de Lyonel Feininger) para trabajar junto a Oskar Kokoschka⁶, pero lo que en un principio sería una estancia de tres años, se convierte en un viaje de sólo dos semanas tras las que Lynch vuelve a Estados Unidos. Debido a lo imprevisto de su vuelta, Lynch no puede volver a casa de sus padres, ya que éstos se habían mudado recientemente, y decide volver a Virginia para vivir en casa de Toby, el hijo de Keeler, y trabajar en el estudio de arquitectura del tío de éste:

“(...)conseguí un trabajo con un tío de Toby en un estudio de arquitectura, donde mi labor consistía en hacer copias de planos.”⁷

Después de este breve período, decide matricularse en una escuela de Bellas Artes y se muda a Filadelfia para asistir a la Pennsylvania Academy of Fine Arts, lugar en el que finalmente comenzará a trabajar en el medio cinematográfico por primera vez como consecuencia de su interés en fusionar pintura y espacio:

*“¿Qué ocurrió exactamente para que pasaras de la pintura a tu primera experiencia filmica?
Fue uno de mis cuadros. No recuerdo cuál, pero era un cuadro casi completamente negro. Recuerdo dónde estaba yo: en una habitación fantástica del edificio de la PAFA. Era estupendo estar en aquel edificio que tenía espacios sencillamente geniales (...) Aquella era una habitación enorme y la gente había acordonado espacios*

6
RODLEY, Chris; *David Lynch por David Lynch*. Ed. ALBA, Barcelona, 1998. pp. 65-66

7
Ibid. p. 68

para trabajar (...) Así que estoy mirando a esa figura y oigo el viento y veo un pequeño movimiento. Y sentí el deseo de que el cuadro pudiera moverse un poco. Y eso fue todo.”⁸

Esta experiencia de carácter sinestésico será la que le lleve a desarrollar una conciencia espacial en su obra pictórica, que se transformará en una instalación, como proyecto de fin de curso, en una de las habitaciones de un hotel abandonado, constituyendo lo que será el primer paso en su carrera cinematográfica: el cortometraje ‘*Six Men Gettin Sick (Six Times)*’ (1966). En esta obra Lynch instala una pantalla en la habitación, pero ésta no es plana, ya que tiene incrustadas tres esculturas (en realidad tres moldes de escayola de su propio cuerpo) (fig.03). Sobre ella proyecta una serie de fotogramas dibujados por él mismo que introducirán una narrativa complementaria a la del soporte, en la que mediante collages y dibujos en un predominante blanco y negro de vísceras y rostros carnales y deformados, los hombres vomitan una y otra vez bajo el atronador sonido de una sirena (fig.04).

fig 03

Abajo

Pantalla de escayola para *Six Men Gettin Sick*

fig 04

Izquierda

Fotogramas de *Six Men Gettin Sick (Six Times)*

Gracias a esta obra, en la que se unen la representación de su propio cuerpo, el espacio y el medio cinematográfico, Lynch comienza una carrera en el mundo del cine con una serie de cortos a los que sigue su primer largometraje, cuya producción abarca seis años hasta su estreno en 1977: ‘*Eraserhead*’. Desde entonces y hasta la fecha Lynch ha permanecido interesado en la cualidad espacial del cine, no sólo en la forma en la que implica una manipulación del espacio estrechamente relacionada con el entendimiento de la arquitectura: empleando técnicas cinematográficas es capaz de generar un espacio, de sumergirnos en una secuencia de escenarios elaborando una narrativa a partir de habitaciones o pasillos para generar una “experiencia sensorial que requiere una cierta sensibilidad para la arquitectura”⁹. También se interesa en la construcción física de los ambientes que muestra:

“All my movies are about strange worlds that you can’t go into unless you build them and film them.”¹⁰

8

Ibid. pp. 70-71

9

MARTIN, Richard; *The Architecture of David Lynch*. Ed. Bloomsbury. Londres, 2014. p. 9

10

Fragmento de entrevista a David Lynch cit. en CHION, Michael; *David Lynch*. Ed. BFI. London, 2006. p.170

David Lynch utiliza la arquitectura no sólo como un motor creativo para proyectar el espacio físico donde la acción tiene lugar, sino que también la constituye como motor narrativo haciendo zoom sobre alguna puerta entreabierta, algún pasillo oscuro o un escenario rodeado de cortinajes. Su cámara mira con frecuencia a espacios vacíos para alentarnos a buscar un significado; en el cine de David Lynch la conciencia espacial es al mismo tiempo “exigida y socavada”¹¹.

La espacialidad de Lynch y su relación con la arquitectura ha suscitado el interés de revistas especializadas, que han ido publicando a lo largo de los años algunas entrevistas en las que el director da una opinión precisa sobre su concepto de arquitectura o sobre los arquitectos que más le han influido. Y es gracias a éstas respuestas y a su breve trabajo en un estudio de arquitectura que se puede trazar la hipótesis de que la Habitación Roja pudiera ser una reinterpretación del Pabellón de Barcelona:

*“What role does architecture play in your movies?
Architecture or space is all around us. But capturing space in a really pleasant way is an art form in its own right (...)
Who are the architects you admire most?
From Bauhaus, all students of the Bauhaus School, and Pierre Chareau, he did the House of Glass in Paris, Ludwig Mies van der Rohe, all the Wright Family, Rudolph Michael Schindler and Richard Neutra.”¹²*

fig 05

Mies Centennial Exhibition en el MoMA (detalle)

Entre los arquitectos que menciona, casi todos asociados a la Europa del primer cuarto del siglo XX en mayor o menor medida, destaca el nombre del arquitecto del Pabellón Alemán: Mies van der Rohe. Si bien esta simple preferencia no puede hacer suponer que Lynch se haya inspirado directamente en el espacio del Pabellón, existe una coincidencia de eventos que permitiría estrechar un poco más el círculo en torno a esta hipótesis. El Pabellón de Barcelona se inaugura en junio de 1986 acaparando una gran atención mediática tanto en España como en Estados Unidos puesto que el MoMA realiza una exposición conmemorativa del 100º aniversario de su nacimiento, ‘The Mies van der Rohe Centennial Exhibition’. En ésta, las fotografías, planos y dibujos del Pabellón Alemán comparten espacio con alguna instantánea de su réplica (fig.05).

En octubre de ese mismo año David Lynch recibe el premio a la mejor película en el Festival de Sitges por ‘Blue Velvet’ y va a recogerlo en persona.

Por último, con motivo de la visita de David Lynch a Madrid en octubre de 2013 para dar una conferencia en el Festival Rizoma, tuve la ocasión de preguntar sobre esta posible relación al director de cine, quien tras soltar una carcajada, se limitó a autografiar la cuestión y dejar la pregunta sin respuesta (fig.06).

11

MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.2

12

Entrevista a David Lynch por SPOHR, Kathrin; *The World Reveals itself* en *FORM Magazine*, Publicada en el número 158, febrero de 1997.

Transfiguración o pseudomorfosis, hacia un análisis iconográfico

De cualquier modo, la secuencia que forman el Pabellón Alemán, el Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja abarca los más de sesenta años del siglo XX comprendidos entre la inauguración del primero, en mayo de 1929, y la emisión televisiva del último, en abril de 1990. Durante este periodo la arquitectura efímera del Pabellón se convierte en una de las piedras miliare del Movimiento Moderno y se transforma en una arquitectura permanente y coloreada, erigiéndose como monumento de esa misma modernidad¹³ cuando la visión del mundo es ya diferente. Si el edificio de Mies constituye uno de los principales ejemplos del llamado Estilo Internacional, cuyos métodos y mecanismos fueron utilizados de forma global, la construcción de la réplica se realiza en un momento en el que los preceptos del Movimiento Moderno habían perdido todo su peso por el convencimiento de que las vanguardias de principios de siglo y la industrialización fueron el preludio de los regímenes absolutistas, de la Guerra y del pesimismo posterior¹⁴; la Postmodernidad, estableció nuevos paradigmas basados en la oposición frontal al Mundo Moderno¹⁵, en la asunción de lo fragmentario frente a lo total¹⁶. Una visión del mundo en la que se encuadra el cine de David Lynch¹⁷, su entendimiento del espacio y su sistema de apropiación de ciertos códigos para subvertir su significado original.

El Pabellón de Barcelona, en tanto que pretende ser una reconstrucción, distorsiona, emula e incluso amplifica aquellos aspectos arquitectónicos del Pabellón Alemán que, con el transcurso de los años, se fueron transformando en elementos iconográficos de la cultura moderna, cuando las cualidades expresivas de sus formas se habían convertido en 'imágenes' que, como tales, poseían un 'significado secundario'. Una vez que se han detectado las 'formas puras' o 'motivos' que el Pabellón y la Habitación Roja tienen en común por el empleo de ciertas geometrías, colores o elementos, es necesario identificar si éstos 'motivos' pueden ser reconocidos como portadores de un 'significado secundario' compartido, de unos temas o conceptos específicos que ambos espacios desarrollan¹⁸ puesto que, de lo contrario, el parecido entre ellos no implicaría una relación más profunda. En este supuesto estaríamos ante lo que Panofsky denominó como

fig 06

Pregunta autografiada

13

'[The Barcelona Pavilion was] later reconstructed by architects willing to see their political and cultural environment evolve, with the support of the institution hopping to retell the history of the modernity'

JAUQUE, Andrés; PHANTOM. *Mies as rendered society. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*. Ed. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013. p.4

14

Sobre los mecanismos del arte del periodo (especialmente en la literatura) para transformar la historia que le antecede en un relato del fracaso, ver: MUNRO, Thomas; *The Failure Story: A study of Contemporary Pessimism* en *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. XVII n.2, 1958 pp. 143-168

15

La arquitectura del Movimiento Moderno comienza a ser considerada un fracaso por su rechazo a la Historia y por su aspiración a la abstracción y a la objetividad, que tienen a someter al individuo a unos ideales que ya habían perdido validez. La voladura de los Pruitt-Igoe (Minoru Yamasaki, 1954) en 1972 refleja este cambio de paradigma a los preceptos opuestos:

'Modern Architecture died in St. Louis, Missouri, on July 15th, 1972, at 3.22 p.m. (or thereabouts), when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite'

JENCKS, Charles; *The Language of Post-Modern Architecture*. Ed Rizzoli. New York, 1984. p.9

16

'One is no longer in a History of Art or a history of forms. They have been deconstructed, destroyed... So all that are left are pieces. All that remains to be done is to play with the pieces. Playing with the pieces -that is postmodern.'

KELLNER, Douglas; *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Ed. Polity Press. Cambridge, 1989. p116

17

'As Lynch knows, the irrevocably changed substance of postwar material culture gave us not only the synthetic stuff of consumer fantasy -'Euphoric 1950s Chrome optimism' he calls it elsewhere- but also the catastrophes of the built environmental and ecological contamination, the atom bomb, and other kind of scientific experimentation run amok.'

NIELAND, Justus; *David Lynch*. Ed. University of Illinois Press. Urbana, Chicago and Springfield, 2012. p.31

18

Tanto los términos en cursiva como el método de análisis e interpretación de los mismos están basados en el expuesto en:

PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre Iconología*. Ed. Alianza. Madrid, 1980. pp. 15-26.

pseudomorfosis: “la aparición de una forma A, morfológicamente análoga o incluso idéntica a una forma B, aunque en modo alguno guarde relación con ella desde un punto de vista genético”¹⁹; dos formas similares pero que no comparten su contenido secundario.

La pseudomorfosis es un fenómeno característico del Renacimiento y del Barroco por el que, al recuperar algunas tradiciones clásicas, éstas se “mezclaban con tradiciones supervivientes de la Edad Media”²⁰ revistiéndose con nuevos significados, gracias a lo cual “el arte del Renacimiento fue capaz de traducir a imágenes lo que al arte clásico le hubiera parecido inexpresable”²¹. En ocasiones, sin embargo, este proceso, impregnado por las ventajas e inconvenientes de la tradición oral, generaba imágenes similares que no guardaban relación alguna en su significado, como es el caso, por ejemplo, de ciertas representaciones del Padre Tiempo y Saturno.

fig 07

Izquierda

El Tiempo Destructor.; Grabado, 1638

fig 08

Derecha

Saturno; Jacopo Caraglio, 1525

El Padre Tiempo de la imagen (fig.07), procedente del frontispicio de una edición del siglo XVII de ‘Cien estatuas romanas respetadas por el celoso diente del Tiempo’, está revestido de un significado en el que actúa como un elemento destructor (en este caso aplicado de forma literal e irónica a la arqueología), como un “poder inexorable que se relaciona con la muerte”²², y la decrepitud, por lo que está representado por un hombre viejo portando una guadaña y destruyendo a mordiscos los objetos que encuentra a su paso, en este caso concreto el torso de Belvedere. Esta representación muestra numerosas analogías con esta imagen de Saturno (fig.08) del Renacimiento italiano: ambos son hombres maduros que llevan guadaña al tiempo que muerden el torso de un hombre más joven, aunque a pesar de estas similitudes, el significado de los tipos clásicos originales no es en absoluto coincidente, pues en las representaciones del Padre Tiempo en el mundo clásico “jamás se encuentra la guadaña o ningún otro símbolo

19

PANOFSKY, Erwin; *Tomb Sculpture. It's Changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Ed. Harry N. Abrams, INC. New York, 1964. pp. 26-27

20

‘Cuando un personaje clásico había atravesado la Edad Media, bajo una apariencia nada clásica, y el Renacimiento le había devuelto su aspecto original, el resultado final mostraba a menudo huellas de este proceso.’

PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre Iconología*. p.94

21

Ibid. p.95

22

Ibid. pp.106-107

especial de la vejez”²³, siendo las alas el único elemento que comparten y que nos permite rastrear su significado original y los motivos de su mutación.

En el arte antiguo existían dos tipos de representaciones del Tiempo. Por una parte, las del tiempo como ‘kairos’, referido al momento breve y decisivo que “marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo”²⁴. Este concepto se representaba mediante la figura de la Oportunidad (fig.09), un hombre joven con alas en los hombros y los tobillos que sujetaba una balanza en el filo de un cuchillo, pero nunca aparece con una guadaña o mostrando ningún símbolo de vejez, puesto que la figura estaba caracterizada por “símbolos de velocidad fugaz y de equilibrio inestable, y no por la destrucción o la decadencia”²⁵.

La razón por la que estos símbolos se mezclan con los de la representación original reside en el hecho de que ‘Chronos’, la expresión griega para designar el tiempo de una forma más general, es homófona a ‘Kronos’, un titán anciano y cruel que devoraba a sus hijos tan pronto como nacían para que éstos no discutiesen su reinado, y normalmente representado con una guadaña que utiliza para castrar a Urano (su padre) y hacerse con el poder²⁶.

Más adelante, la tradición indígena romana refundiría a Kronos con su dios Saturno, encargado de la siembra (de ahí la presencia de la guadaña), lo que provocaría que ambas figuras acabaran confundándose en un sentido no sólo físico, sino también filosófico, puesto que los neoplatónicos unieron a Kronos (la Muerte Cósmica) con Chronos (padre de todas las cosas o sabio y viejo constructor). Como consecuencia, la leyenda de que había devorado a sus hijos, se interpretó bajo el significado de que “el tiempo devora todo lo que crea”²⁷.

Durante la Edad Media y debido a la identificación de los dioses romanos con los planetas, la imagen de Kronos-Saturno aparece simultáneamente en textos, ilustraciones y miniaturas mitográficas y astrológicas, lo que supuso una paulatina transformación de las imágenes hasta que, a finales de la Baja Edad Media, la figura alada primigenia se encarnase en un anciano (fig.10), y las escenas de canibalismo (fig.11) fuesen aceptadas en las representaciones del Renacimiento y Barroco, algo impensable para los artistas del mundo clásico pero no para los miniaturistas medievales. Esta serie de acontecimientos, de tradiciones y representaciones que se modifican a lo largo del tiempo es la que provoca que, en determinados casos durante el Barroco y el Renacimiento, la figura del Padre Tiempo presente evidentes analogías con las del dios Saturno, pese a que en su origen (Kairos-Kronos) ni siquiera estuviesen relacionados.

fig 09
Kairos. Relieve clásico

23

Ibid. p.97

24

Ibid. p.96

25

Ibid. p.97

26

La historia mitológica de Kronos está narrada en el poema del s.VII-VIII a. de C.

HESÍODO; *Teogonía. Trabajos y días*. Ed. Alianza. Madrid, 2011.

27

PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre Iconología*. pp. 98-99

fig 10

Derecha

El triunfo del Tiempo. Jacopo del Sellaio.

fig 11

Abajo

É. de Conty, Les Échecs amoureux, 1496 (detalle)

Para dilucidar, por tanto, si el parecido formal entre el Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja es o no una pseudomorfosis, será necesario analizar su iconografía, los mecanismos por los cuales ambos espacios construyen las imágenes que generan de sí mismos a través de la utilización de determinados arquetipos cuyo significado va más allá del empleo de la forma; analizar no aquello que es, sino aquello que se representa o se significa. Sólo entonces se podrá dilucidar si el recorrido del agente Cooper es una transfiguración de aquel que los visitantes del Pabellón Alemán transitaron sesenta años antes.

Elementos que trascienden a la forma: breve iconografía del Pabellón y la Habitación Roja

Al igual que sucede con las imágenes de Saturno (presente en la Habitación Roja) y el Padre Tiempo, para averiguar si el Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja comparten, al menos parcialmente, su significado, es necesario rastrear las interpretaciones y asociaciones de las que el Pabellón Alemán ha sido objeto a lo largo de los años que lo separan de su réplica con el fin de destilar aquellos elementos que, como se veía en el capítulo anterior, se han sedimentado con el paso del tiempo sobre las interpretaciones originales y así encontrar una imagen nítida de lo que el Pabellón Alemán representaba, de aquello que los desconcertados visitantes relacionaban con su novedosa arquitectura ante la imposibilidad, “por su condición moderna, de darle un nombre preciso”²⁸.

28

QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001. p.24

La evolución de las interpretaciones del Pabellón desde su origen hasta su reconstrucción se debe a diversas causas. Por un lado, en los años previos a la decisión de acometer las obras del Pabellón de Barcelona, Mies van der

Rohe (fallecido en 1969) era considerado uno de los arquitectos más importantes del siglo XX y la trascendencia o importancia atribuida a su obra europea había cambiado. La gran escala y cantidad de edificios que construyó en Estados Unidos con sofisticados sistemas estructurales y constructivos habían acaparado la atención de una gran parte de la crítica interesada en el espíritu tecnológico de la arquitectura en la era post II Guerra Mundial, mientras que la arquitectura de piedra, ladrillo y revoco que había levantado en Europa antes de emigrar había ido perdiendo atención con el paso del tiempo bien por motivos políticos (como es el caso de la Villa Tugendhat), por lo anticuado de sus estructuras o materiales (especialmente a los ojos de Mies²⁹) o bien porque los edificios habían desaparecido por los efectos de la Guerra o por su condición transitoria, como es el caso del Pabellón Alemán. Ésta pérdida de interés, reflejada en el progresivo descenso de menciones al Pabellón en las publicaciones de Historia de la Arquitectura³⁰ o de artículos monográficos, se revierte con el anuncio de la “reconstrucción” en el mismo lugar que ocupó en 1929, momento en el que se renueva el interés y comienzan a aparecer nuevos ensayos, investigaciones e interpretaciones del Pabellón³¹.

Este renovado interés en el Pabellón cuando podía mirarse bajo la lupa del conocimiento de la obra americana de Mies constituye otro de los motivos del cambio en la interpretación, pues empiezan a surgir ciertos anacronismos en torno a su figura³² que se unirán al lógico cambio en la mirada que va inevitablemente aparejado con el paso del tiempo³³. En el caso concreto del Pabellón, tal y como muestra Bonta³⁴, existe una especie de tradición escrita en la que sucesivas interpretaciones, relacionadas unas con otras, dan lugar a unas imágenes asociadas al edificio que fluctúan según el espíritu de cada tiempo o los intereses del autor. Un fenómeno acentuado por la inexistencia física del edificio que se describe, y que Rosalind Krauss traspasa incluso al conjunto de la obra de Mies:

*“As I was reading some of the recent literature on Mies van der Rohe, I encountered a phenomenon I had not known until then: I came across the politically correct Mies, the poststructuralist Mies, almost, we could say, the Postmodernist Mies.”*³⁵

En esta constante fluctuación de la imagen de la obra de Mies o del Pabellón reside el motivo más importante en la evolución de las interpretaciones, por encontrarse en el origen mismo del edificio: la inexistencia física del Pabellón exigió su interpretación mediante fotografías; a través de éstas, “aquel que las observa no ve un objeto arquitectónico, sino unos objetos artísticos en los que lo virtual y lo físico se equiparan subrepticamente: gracias a las fotografías, los críticos describen su tránsito por el edificio como si hubiese sido presencial”³⁶, ya que la indiciad fotográfica se estira hacia ‘lo inquietante’ ‘como resultado de una confusión entre lo vivo y lo muerto’³⁷. Sin embargo, sí que hubo testigos de primera

29

‘I wanted to make this house [Haus Lange] much more in glass, but the client did not like that. I had great trouble’

Mies van der Rohe cit. en KLEINMAN, Kent y VAN DUZER, Leslie; *Mies van der Rohe. The Krefeld Villas*. Ed. Princeton Architectural Press. Nueva York, 2005. p. 12

30

Para ver la relación de críticos que no mencionan el Pabellón durante sus años de asuencia, ver:

BONTA, Juan Pablo; *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975. p.15

31

A partir de la conmemoración del 50 aniversario del Pabellón en la NGA de Washington y de la noticia de la “reconstrucción”, en el periodo de 1985-2005 se publican más de 300 artículos y y docenas de libros sobre Mies van der Rohe . Más del doble de material escrito durante los 60 años anteriores.

DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005. p.68

32

Ver, por ejemplo, la interpretación de la solución del problema estructural del Pabellón Alemán como un esbozo que perfeccionará en la arquitectura de torres de su etapa americana en

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Mies van der Rohe: El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993. p.16

Aquí citan a HONEY, Sandra; *The Office of Mies van der Rohe in America. The Towers*, en *International Architect*, UIA num.3, 19833, pp. 43-54 para conjeturar cómo se hubiese resuelto la estructura del Pabellón de una forma ‘estética y técnicamente congruente.’

33

‘Todos reflejamos el mundo en el que vivimos. Incluso aunque ruedas una película de época, esta reflejará el momento en el que vives. Es fácil ver las diferencias entre las películas de época según cuándo se filmaron. Desprenden una sensibilidad concreta: el modo de hablar, ciertos temas... Y esas cosas cambian con el mundo.’

LYNCH, David; *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Ed. Mondadori. Barcelona, 2008. p. 107

34

Ver BONTA, Juan Pablo; *Op. Cit.*

36

DODDS, George; *Op. Cit.* p. 36

37

MULVEY, Laura; *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 2006. p. 31

mano que describieron, bien a modo de analogías de carácter intuitivo, bien a través de adjetivos que caracterizaban de alguna manera un tipo de espacio aún por asimilar, aquello que les sugirió el Pabellón y, por tanto, el significado que le dieron en su origen, oculto tras las sucesivas veladuras que impregnaron la interpretación del Pabellón hasta su “reconstrucción”, cuando la mirada sobre los documentos originales ya había cambiado y todavía se buscaban posibles significados del Pabellón. Un objeto que no podía comprenderse, “obligado a reaparecer en el tiempo como un fantasma”³⁸.

Al volver la vista hasta las descripciones de los testigos oculares del Pabellón Alemán nos encontramos nuevamente con las relaciones del edificio con su entorno, con los intentos de asimilar los mecanismos arquitectónicos empleados, con las enumeraciones de los muebles y la minuciosa descripción de los materiales, con dibujos que intentan transmitir en una planta lo que no pueden expresar las palabras sobre la libertad con la que los elementos fluyen en el espacio y la impresión, por la disposición de éstos y su escala de que, de alguna forma, este lugar por el que vagan les resulta extrañamente familiar: el Pabellón no sirve para nada, pero su forma recuerda a la de una casa; el Pabellón Alemán es una casa vacía. Esta afirmación, que busca una analogía entre la forma y su contenido temático³⁹, aparece en uno de los pocos artículos sobre el Pabellón que Mies guarda en su biblioteca personal⁴⁰: aquel de Rubio i Tudurí en el que se afirma que “el Pabellón no contiene nada más que espacio (...) y tiene la serena forma de una casa”⁴¹.

La preferencia de Mies por este artículo en particular se une a las palabras que pronuncia en una breve entrevista publicada el 2 de junio de 1929 cuando se le pregunta por el Pabellón Alemán:

*“La vida exige hoy sencillez y brevedad. Las complicaciones de antaño no tienen hoy razón de ser. Natural es, por lo tanto, que nuestros edificios, nuestros muebles, el interior del hogar, respondan a esta nueva y cada día más acentuada modalidad de vivir.”*⁴²

En ellas vincula, de manera implícita, el espacio del Pabellón al interior del hogar, lo que unido a su predilección por el artículo de Rubio i Tudurí, permite arrojar la hipótesis de que la ‘imagen’ del pabellón es la de una casa vacía. Sin embargo, es necesario rastrear esta iconografía a lo largo del siglo XX hasta el Pabellón de Barcelona, ver cómo y por qué se ha modificado o deformado en el tiempo y comprobar, de la misma manera, si la casa vacía es también la imagen iconográfica que subyace en la Habitación Roja y si, de igual forma, se puede trazar una línea hasta la referencia primigenia que cristaliza con este espacio cinematográfico para dilucidar si ambos espacios comparten un mismo sustrato.

38

FREUD, Sigmund; *Analysis of a Phobia in a Five Year Old Boy*. Ed. The Pelican Freud Library. London, 1977. p. 122

39

De la misma forma que al ver la figura:

su análisis formal sería decir que es un pentágono, pero si decimos que es una casa es de la iconografía de lo que hablamos

40

este artículo forma parte de los archivos de Mies van der Rohe en la Library of Congress, Washington DC

41

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Le Pavillon d'Allemagne à l'Exposition de Barcelone*. en *Cahiers d' Art* nº8, 1929

42

Ver *El arquitecto Van der Rohe (sic) creador del Pabellón de Alemania* en *Diario Oficial de la Exposición*, tomo I, num. 12, Barcelona, 2 de junio 1929, p.25

A pesar del componente casual y repentino que David Lynch atribuye al proyecto de la Habitación Roja⁴³, al indagar en las posibles referencias que manejaron los creadores de la serie, aflora un elemento sorprendente. En una entrevista concedida por Mark Frost, coautor del guion, éste señala a H. G. Wells como uno de los autores clásicos a cuyas historias estaba “enganchado”⁴⁴. Entre la extensa obra del escritor inglés se encuentra un breve relato encuadrado en el género gótico titulado ‘La Habitación Roja’⁴⁵. El cuento trata sobre un hombre que decide pasar una noche en la habitación encantada del Castillo de Lorraine, a pesar de las advertencias de sus habitantes. El relato describe con particular énfasis el camino que el protagonista recorre hasta llegar a la habitación y todos los sonidos, sombras y elementos arquitectónicos que allí encuentra en lo que constituye un caso típico de la literatura de terror del siglo XIX, ligada al mito de la casa encantada, y de la capacidad de los elementos domésticos para producir inquietud.

Además de la evidente coincidencia en el nombre, el cuento de Wells maneja otros elementos también presentes en el espacio de la serie de televisión, como son las “cortinas rojas y el mobiliario gigantesco y oscuro”⁴⁶ pero, además, existe otro motivo que induce a pensar en la relación entre el relato y el guion de Twin Peaks: la presencia de un hombre con un brazo atrofiado que le indica el camino, a través del laberíntico castillo, hasta la habitación roja. En la serie es Mike (fig.12), un hombre manco⁴⁷, el personaje que tiene la capacidad de habitar en los dos mundos, por lo que el agente Cooper deberá obtener de él ciertas pistas relacionadas con el asesinato de Laura Palmer y con la entrada a la Habitación Roja.

fig 12
Mike en la Habitación Roja
Fotograma de ‘Twin Peaks: Fire walk with me’ (1992)

43
“La secuencia de la Habitación Roja me vino de golpe. Little Mike estaba allí y hablaba del revés.”
RODLEY, Chris; *Op. Cit.* p. 265

44
Entrevista a Mark Frost: *Exclusive Interview with Twin Peaks co-creator Mark Frost!* en braddstudios.com, enero de 2012

45
WELLS, Herbert George; *The Red Room*, publicado en *The Idler Magazine*, 1986

46
‘its dusty red-brown hangings and dark gigantic furniture’
Ibíd.

47
Esta referencia normalmente se ha vinculado a la serie ‘El Fugitivo’ (1963)

Esta referencia vincula a la Habitación Roja no sólo con la casa vacía como elemento iconográfico; también la une a la imagen de ésta en la tradición literaria del siglo XIX, a autores como Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffman o Henry James, en cuyas historias los elementos domésticos se vuelven inquietantes para generar una atmósfera de desasosiego en torno al mundo

privado del hogar, en el que la autosugestión, la paranoia o la locura hacen a los personajes lidiar con extrañas presencias dentro de su propio hogar, que se vuelve oscuro y laberíntico. Un fenómeno que más tarde Freud estudiaría en su ensayo *'Das Unheimliche'*.

Siel Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja comparten la iconografía de la *'casa vacía'*, es necesario comprobar si la utilizan para expresar unos mismos contenidos simbólicos, si ambos comparten una cierta tradición dentro del arte del siglo XX que los encuadra en determinadas teorías o interpretaciones históricas a través de los que la *'imagen'* del Pabellón Alemán haya ido variando hasta abrir la posibilidad de que tanto su "reconstrucción" como la Habitación Roja pudieran participar de un mismo espíritu.

La relectura postmoderna: la perversión de los códigos de lo moderno.

Aunque el Pabellón Alemán fuese interpretado en su origen como una casa vacía, la imagen de esta conceptualización varía considerablemente desde el desmontaje del edificio hasta su reconstrucción, momento en el que la sensibilidad contemporánea experimentaba un resurgir de la estética de *'lo inquietante'* sobre los espacios degradados de la cultura post-industrial, tal y como apunta Vidler:

*"The contemporary sensibility that sees the uncanny erupt in empty parking lots around abandoned or run-down shopping malls, in the screened trompe l'oeil of simulated space, in, that is, the wasted margins and surface appearances of postindustrial culture, this sensibility has its roots and draws its commonplaces from a long but essentially modern tradition."*⁴⁸

48

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992. p. 3

49

Ibid. p.9

50

JENTSCH, Ernst; *On the Psychology of the Uncanny*. (1906)

51

FREUD, Sigmund; *Das Unheimliche*. (1919)

En este ensayo, traducido al inglés por *'The Uncanny'* y al español como *'Lo Inquietante'*, Freud explora la cualidad de los espacios o las cosas de causar una sensación *'extrañamente familiar'* en la que se da la condición paradójica de sentirse repelido y al mismo tiempo atraído por el objeto o el espacio en cuestión.

52

DOLAR, Milen; *I Shall be with you in your wedding-night: Lacan and the Uncanny* en *Rendering the Real* (Fall, 1991). Ed. The MIT Press. p. 23

53

Sobre la formulación dialéctica negativa, ver:

ADORNO, Theodor W.; *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Ed. AKAL. Madrid, 2005 [1966]

54

VIDLER, Anthony; *Op. Cit.* p. 9

Esta visión se traspasa desde otras disciplinas como la pintura, la literatura o el cine hasta la interpretación de la arquitectura, que se impregna de las teorías del psicoanálisis y de la relectura, por parte del Lacan o Derrida⁴⁹, del concepto *'unheimlich'* (acuñado por Ernst Jentsch⁵⁰ y más adelante desarrollado por Freud⁵¹) o de la aplicación de la Teoría Crítica al análisis de la cultura popular, un fenómeno sobre el que Dolar observa:

*'What is currently called postmodernism... is a new consciousness about the uncanny as a fundamental dimension of modernity. It doesn't imply a going beyond the modern, but rather an awareness of its internal limit, its split, which was there from the outset.'*⁵²

La reaparición de este concepto, a partir de mediados de los años sesenta, como una sensibilidad estética, se produce cuando su ya de por sí privilegiada posición conceptual en la *'dialéctica negativa'*⁵³ de las vanguardias modernas "se veía fortalecida por la consciente ironización del Movimiento Moderno durante la Postmodernidad"⁵⁴.

La doble condición revisionista e irónica propia del postmodernismo no sólo provoca una mirada diferente sobre los objetos modernos; también arroja una nueva visión sobre el pasado que justifica a ésta contextualizando las vanguardias de principios del siglo XX dentro de los parámetros de la sensibilidad estética de 'lo inquietante'. Para ello se produce una revisión del arte moderno en la que se refutan sus aspiraciones objetivas y rupturistas con lo precedente al observar el arte del período y su característica abstracción y cripticismo bajo las teorías psicoanalíticas de la represión, del yo y del extrañamiento, tal y como apunta Adorno:

*"The most extreme shocks and gestures of alienation in contemporary art (...) are nearer than they appear to be by virtue of historical reification. What is considered to be intelligible to all is what has become unintelligible; what the manipulated repel as all too strange is what is secretly all too comprehensible, confirming Freud's dictum that the uncanny is repulsed only because it is all too familiar."*⁵⁵

Esta cosificación de la Historia también permite reinterpretar las actitudes de la crítica de los años 20 hacia las obras del período para enraizarlas en estos mismos términos psicoanalíticos, consiguiendo ampliar la coherencia de esta revisión del arte moderno:

*"The familiarity of strangement in modern art (...) as opposed to the distance of the apparently familiar 'classic' artwork, was a result of the very 'repression' of modern art's effects; its dismissal by contemporary critics was in fact a sign of its secret comprehensibility."*⁵⁶

Debido a esta doble visión de la iconografía moderna a partir de los sesenta, reinterpretativa y a la vez irónica, se tratará de desarrollar en paralelo la imagen de la 'casa vacía' asociada al Pabellón Alemán, y sus implicaciones en otros aspectos bajo estos parámetros revisionistas en los que el material de época disponible y las nuevas relaciones que se establecen entre las teorías del psicoanálisis y la obra de Mies suscitan una clara evolución en su interpretación a través del Pabellón de Barcelona, según sugiere Rosalind Krauss:

"Indeed, in one description after another of the Barcelona Pavilion (by Robin Evans and José Quetglas, for example) the emphasis had shifted entirely away from the kind of contrapuntual but nevertheless classic logic of plan and elevation to which I had been introduced back when Mies was seen as the very epitome of the International Style, and instead what I was now being shown was a structure committed to illusionism, with every material assuming,

⁵⁵
ADORNO, Theodor W.; *Aesthetic Theory*. Ed. Continuum. London, 2002. [1970] p. 183

⁵⁶
VIDLER, Anthony; *Op. Cit.* p. 9

chameleon-like, the attributes of something not itself –columns dissolving into bars of light, or glass walls becoming opaque and marble ones appearing to be transparent due to their reflectivity – but even more importantly, with a mysteriousness built into the plan such that the building is constructed without an approachable or knowable center and is in fact experienced as (to use these author's word [Michael Hays] a labyrinth.”⁵⁷

Al mismo tiempo y con la interpretación laberíntica del pabellón resonando como un eco, se recorrerá el hilo de referencias que une a la Habitación Roja con esta misma imagen iconográfica a través del cine, la pintura y la arquitectura del siglo XX en relación a la obra de David Lynch, en sus mecanismos y en la interpretación, unas veces personal y otras burlona, de múltiples imágenes de la cultura popular y artística dentro de su cine.

De este doble recorrido de los objetos de estudio a través de una única pero fluctuante imagen iconográfica, deberían surgir ciertos puntos de contacto entre ambos que permitieran no sólo vincular la Habitación Roja y el Pabellón de Barcelona a unos mismos temas y conceptos, sino también encontrar si había algo en el núcleo del Pabellón Alemán que haya suscitado esa permanente mutación en su interpretación hacia los parámetros de ‘lo inquietante’

La ‘casa vacía’: camino de ida y vuelta desde el Pabellón Alemán hacia el Pabellón de Barcelona a través de la Habitación Roja

La variación de la iconografía de la ‘casa vacía’ durante el siglo XX se debe a múltiples factores que, en su mayoría, implican un paulatino cambio de sensibilidad respecto al espacio y los elementos que lo componen. Un cambio de sensibilidad del que el Pabellón Alemán también es objeto. Este cambio comienza a hacerse notar, al menos de forma oficial, en los CIAM inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, los cuales albergaron un intenso debate sobre cómo la arquitectura de posguerra debía expandir su vocabulario de formas para construir la “habitación del ‘hombre corriente’, de manera que sus necesidades esenciales encontraran una expresión en el diseño de su entorno”⁵⁸. Estos congresos, en el periodo 1946-1949, estuvieron influenciados por el ensayo ‘*The Avant-Garde and Kitsch*’ de Clement Greenberg, que ya detectaba el nacimiento de un conflicto entre el “sentimiento igualitario de posguerra” ante el diseño moderno y el “miedo de que la arquitectura se deslizase hacia el terreno de lo ordinario y, en última instancia, kitsch”⁵⁹, en el que una idea naif del pasado se insertase en el diseño moderno, constituyendo un síntoma de la decadencia revisionista propia de las épocas de cambio social.

El afán revisionista del espacio hacia los tiempos pasados se hace patente con la publicación de ‘*La Poética del Espacio*’⁶⁰ (1957), libro en el que los espacios y los objetos asociados al mundo doméstico se reinterpretan a

57

KRAUSS, Rosalind; *Op. Cit.* p. 155

58

NIELAND, Justus; *David Lynch*. Ed. University of Illinois Press. Urbana, Chicago and Springfield, 2012. p. 31

59

WONG, Yoke-Jum; *Modernism's Love Child: The Story of Happy Architectures in Common knowledge* 14, num. 13, 2008. p 456

60

BACHELARD, Gaston; *La Poética del Espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2011.

través de las “imágenes poéticas” provenientes “especialmente de la literatura del Romanticismo”⁶¹. A través de estas analogías, Bachelard despoja a los espacios y objetos de la casa de su lectura utilitaria y racional para circunscribirlos en lo que él llama una “fenomenología de la imaginación”, que los tiñe de una fuerte carga psicológica⁶² para dar lugar a una serie de representaciones psicofísicas del espacio doméstico.

fig 13
El Estudiante de Praga (1913)

Este tipo de interpretaciones del espacio en el ámbito filosófico adquieren una mayor resonancia cuando comienzan a despojarse de la carga nostálgica que conllevaban, y encuentran una contextualización teórica en la revisión de la obra de Freud por parte de Jacques Lacan en el seminario ‘*L’angoisse*’⁶³ (1962-1963). Éste trata, a grandes rasgos, sobre cómo el concepto de ‘lo real’ y su percepción se interrelaciona con diferentes nociones freudianas de la psique, entre las que destaca la idea de ‘lo inquietante’. Para desarrollar este concepto Freud recurre a la literatura romántica de E. T. A. Hoffman y su ‘*El hombre de la arena*’⁶⁴ (1816), que sentará las bases de la literatura gótica del romanticismo con su narrativa basada en el contraste entre el acogedor interior del hogar y la terrorífica subversión de éste por parte de una presencia extraña que se muestra en una doble faceta: “en un nivel psicológico y en otro físico como réplica de uno mismo, lo que los hace aún más temibles por ser aparentemente una misma cosa”⁶⁵. La proyección psicológica de estos temores que se experimentaban en el hogar mediante la duplicación del ‘yo’ es precisamente otro de los pilares en los que se basa Freud para desarrollar el término de ‘lo inquietante’ citando a Otto Rank y su ensayo ‘*Der Doppelgänger*’⁶⁶ (1914). Este escrito, a su vez, se apoya en la película alemana ‘*Als Student von Prag*’ (Stellan Rye y Paul Wegener, 1913), adaptación cinematográfica de un relato de Edgar Allan Poe en el que un estudiante decide vender su reflejo a un anciano, quien lo extrae directamente del espejo de su casa (fig.13).

Se produce así una curiosa coincidencia por la cual, el concepto de ‘lo inquietante’ que resurge en la postmodernidad, tiene su origen entre las imágenes literarias del siglo XIX y las cinematográficas del XX, que pasan a interpretarse a través de Lacan y las teorías psicoanalíticas de Freud, donde ambos mundos parecen encontrar una conexión que, como indica Cubitt, trasciende al ámbito espacial:

61
VIDLER, Anthony; *Op. Cit.* p. 7

62
“habíamos tratado de considerar las imágenes fuera de toda tentativa de interpretación personal (...) dicho método me ha parecido insuficiente para fundar una metafísica de la imaginación (...) Decir que se abandonan los métodos intelectuales es una declaración fácil, pero ¿cómo cumplirla? Hay ahí, para un racionalista, un pequeño drama cotidiano, una especie de desdoblamiento del pensamiento que, por parcial que sea un objeto – una simple imagen – no deja de tener una gran resonancia física.”

BACHELARD, Gaston; *Op. Cit.* p. 9

63
Ver LACAN, Jacques; *Le Seminaire livre X: L’angoisse*. Ed. Seuil. Paris, 2004

64
HOFFMAN, E. T. A.; *El Hombre de la Arena en Cuentos*. Ed. Cátedra. Madrid, 2007

65
VIDLER, Anthony; *Op. Cit.* p. 3

66
RANK, Otto; *Der Doppelgänger en Imago III.2*, 1914. pp 97-164

*"in the emergent consumer culture of the 19th century in which eroticism seeped into the public space, it is no wonder that the spectacle, psychoanalysis and cinema share a birthday in relation to the development of commodity fetishism."*⁶⁷

Con ello, el puente que se establece de la literatura al cine a través del psicoanálisis, constituye una de las bases de la imaginería del siglo XX. La especial predilección del cine mudo por adaptar las historias de la literatura gótica, o por elaborar otras nuevas pero que comparten un cierto espíritu en clave dadaísta (fig.14), escenifica un cambio de sensibilidad desde la palabra escrita hacia su reinterpretación en el espacio, un cambio que, según Foucault, será de capital importancia a la hora de rastrear el espíritu de la época:

*"Nadie ignora que la gran obsesión del siglo XIX, su idea fija, fue la historia: ya como desarrollo y fin, crisis y ciclo, acumulación del pasado, sobrecarga de muertos o enfriamiento amenazante del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica el grueso de sus recursos mitológicos. Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en el que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla."*⁶⁸

fig 14
'Fantasmas después del desayuno'
Hans Richter 1928

En esta transición entre épocas, que marca también el inicio de un énfasis de lo visual sobre los otros sentidos, y de "las nuevas sensaciones que se asocian al movimiento"⁶⁹, el pasado reciente se reinterpreta mediante nuevos instrumentos tecnológicos que, a su vez, influyen en la elaboración

67
CUBBIT, Sean; *The Cinema Effect*. Ed. MIT Press. Cambridge MA, 2004. p. 53

68
FOUCAULT, Michel; *De los espacios Otros*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

69
CRARY, Jonathan; *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 1990. p. 136

de las teorías psicoanalíticas y acaban por impregnar el entendimiento del espacio a través de un lenguaje que, revisado en la postmodernidad, se torna ambiguo. Un fenómeno que provoca una paulatina y sutil variación de la obra europea de Mies (especialmente del Pabellón Alemán) hacia territorios relacionados con el ámbito psíquico, estableciéndose nuevas analogías entre su obra y el corpus de imágenes contemporáneas a la misma.

fig 15

A man standing on his hands from a lying down position

Eadweard Muybridge, 1890

El tránsito de los espacios vacíos del Pabellón desde el terreno físico hasta el psicológico viene determinado principalmente por su esencia, por su transmisión en la historia en base a un reportaje fotográfico cuyas imágenes muestran una secuencia que, al amparo del entendimiento del cine como un fenómeno cultural masivo, pasan a ser interpretadas en clave cinematográfica; entre ellas se genera la ilusión de un movimiento cíclico, al igual que ocurría con las series fotográficas de Muybridge (fig.15) un siglo antes y que Eisenstein replica de un modo más complejo en sus teorías del montaje:

*"In the article 'Montage and Architecture', written in the late 30s Eisenstein sets out his position, contrasting two paths of the spatial eye: the cinematic, where a spectator follows an imaginary line among a series of objects, through the site as well as in the mind – diverse positions passing in front of an immobile spectator – and the architectural, where the spectator moved through a series of carefully disposed phenomena which he observed in order with his visual sense. In this transition from visual to imaginary movement, architecture is films predecessor."*⁷⁰

Este efecto ilusorio, ya plenamente relacionado con 'lo inquietante', se potencia al interpretar un objeto o situación que ya no existe mediante una tecnología ya plenamente asimilada como es la fotografía, en la que el elemento sorpresivo de ésta es sustituido por una invitación a lo

70

VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001. p. 119

fantasmagórico, en lo que constituye un claro mecanismo del cine en relación a la iconografía de la ‘casa vacía’:

‘In haunted house films the early signs of haunting often take the image of a mirror image or visión, or an awareness of an atmospheric change or a disruption of a médium of communication. Ghosts manifest themselves in the troubled space of reflection, or as electrical disturbances, but the photograph has a particular significance by testifying to a time before the disturbance, when the image of what once lived could still be captured iconically. Old photographs constitute a visual clue to the original form of what has become deformed or insubstantial, and by testifying to the intertwining time between the narrative of the event that initiated the haunting and the event that reactivates it.’⁷¹

El resultado de experimentar este fenómeno inquietante a través de unas fotografías se ve amplificado por aquello que representan: el Pabellón se muestra al tiempo como una casa y como un objeto tecnológico que, a los ojos del observador actual, parece obsoleto. En este camino a través de la ‘casa vacía’, lo irracional y lo fantasmagórico negocian su presencia en el entorno doméstico de la modernidad, cuyos contornos comenzaron a formarse con el pensamiento ilustrado, por lo que la relación entre éstos espectros y las nuevas tecnologías es una tradición de más de 200 años. “Las ventajas que siempre ofrece un avance tecnológico se pervierten por la flaqueza que los ha hecho necesarios”⁷²; la iconografía de la casa vacía es “metafóricamente compleja porque se intersecciona con el mythos de lo que un espacio doméstico debería ofrecer”⁷³.

fig 16
Fantasmagoría de Robertson, 1798

71
CURTIS, Barry; *Dark Places. The haunted house in Film*. Ed. Reaktion Books. Wiltshire, 2008. p. 123

72
Ibid. p. 216

73
COHEN, Deborah; *Household Gods: A History of the British and their possessions*. Ed. Yale University Press. New Haven CT, 2006. pp. 166-167

74
CURTIS, Barry; *Op. Cit.* p. 47

75
Ver HOFFMAN, E. T. A.; *Op. Cit.*

Esta visión tecnológica no sólo ha permitido al cine “aportar una visión sobrenatural a la historia reciente, dado el gran avance social posterior a la II Guerra Mundial”⁷⁴, sino que también entronca con la “tradición del siglo XIX de utilizar autómatas”⁷⁵ u otros dispositivos como la ‘linterna mágica’ (fig.16) para generar ese efecto inquietante tanto a nivel literario como

visual. Y es en este aspecto del uso consciente de la tecnología para generar determinados efectos inquietantes o ilusorios en los que, en tiempos recientes, se ha vinculado a Mies van der Rohe, potenciando no sólo su relación con los medios visuales, sino también con aquellos aspectos psicológicos que, como indica Detlef Mertins, se relacionaron con ellos desde el principio:

*"In the inner courtyard [of the Pavilion], this [the ambiguity of a threshold] is compounded by the psychological ambiguity between real and imaginary, exteriority and interiority, that had become so much a part of avant-garde art, photography and film by the late 1920s – in the Neue Optik (New Optics) that Mies would have known from his affiliation with the G circle and the Werkbund, whose 'Film und Foto' exhibition was also held in 1929."*⁷⁶

fig 17
Izquierda
Rascacielos de la Friedrichstrasse (detalle)

fig 18
Derecha
Fotografía de Eugen Arget c. 1900

Esta forma de interpretar a Mies a través de contextualizarlo en las implicaciones psicológicas de la fotografía y el cine de la década de los años 20 produce un desplazamiento en la mirada que se arroja sobre sus objetos en el presente, abriendo el campo de referencias que vinculan a Mies con la estética de 'lo inquietante' desde sus orígenes y permitiendo una aproximación a sus dibujos y fotomontajes diferente a la habitual⁷⁷. Al observar detenidamente esta versión del fotomontaje del rascacielos de la Friedrichstrasse (1921) (fig.17) encontramos una serie de peatones cuya presencia se reduce a una mera mancha neblinosa que permite caracterizarlos como tales, pero no reconocerlos con precisión, al igual que ocurría con las fotografías de Eugene Atget (fig.18) a las que Walter Benjamin atribuía un aura especial por su larga exposición, que las emparentaba con el primer período de la fotografía (Bild), cuando las primeras fotografías "emergían, bellas e intangibles, desde la oscuridad"⁷⁸. Por el empleo de este tipo de fotografías, ya obsoletas en los años 20, cuando los avances ópticos habían permitido realizar imágenes de "forma tan fidedigna como las que devuelve un espejo"⁷⁹, se podría pensar

76
MERTINS, Detlef; *Mies*. Ed. Phaidon. Nueva York, 2014. p. 153

77
'Reading the fundamental premises of the G project through the lens of Benjamin reflections on language, sign and image allows us to approach Mies's architectural images, his drawings and montages, in ways different from conventional architectural images.'

ROBBERS, Lutz; *Without Pictorial Detour: Benjamin, Mies and the Architectural Image* en *Footprint. Constellation of Awakening: Benjamin and Architecture*. Spring/ Summer 2016. p. 38

78
BENJAMIN, Walter en *Breve Historia de la Fotografía* ed. Casimiro Libros. Madrid, 2014

79
Ibidem

fig 19

Derecha

Autorretrato fotográfico; Bragaglia, 1916

fig 20

Izquierda

Autorretrato de Francis Bacon, 1973

que Mies se valía de la imaginería fotográfica reciente para mostrar un claro contraste entre el pasado y la nueva arquitectura que proponía, provocando un anacronismo consciente de manera análoga al sufrido inconscientemente cuando, durante el siglo XX, se miraban las imágenes del Pabellón Alemán y dos puntos separados en el tiempo entraban en contacto. Sin embargo, estas presencias fantasmagóricas no son exclusivas de la fotografía documental de Atget, por lo que su efecto no es sólo el de retrotraernos a un tiempo pasado.

El fotógrafo y cineasta futurista Anton Giulio Bragaglia, de quien Benjamin escribe un artículo en 1928 con motivo de su visita a Berlín⁸⁰, experimentaba con largos tiempos de exposición con el fin de vincular la imagen estática y la dinámica para representar la forma del movimiento (fig.19) y, mediante este recurso tecnológico de la fotografía antigua, remitirnos al futuro a la vez que a nuestra propia memoria y consciencia:

*"We are not interested in the precise reconstruction of the movement which has already been broken up and analysed. We are interested in the area of movement which produces sensation, the memory which still palpates in our awareness."*⁸¹

Esta nueva imbricación de psicología y movimiento a la que nos remite Bragaglia entra en contacto con las artes escénicas al transformarse en máscaras en sus obras de teatro futuristas:

*"The mask allows the actor to remain isolated from his empirical I and become elevated into a higher space of effect."*⁸²

Generadas con la imagen fotográfica como detonante, las máscaras de Bragaglia sirven de umbral entre el 'yo' y el espacio, actuando como un velo fantasmal que al mismo tiempo resalta la presencia y difumina el rostro

80

BENJAMIN, Walter; *Bragaglia in Berlin* en *Gesammelte Schriften*, vol 4. p.523

81

BRAGAGLIA, Anton Giulio; cit en ROBBERS, Lutz; *Op. Cit.* p. 42

82

BRAGAGLIA; *Ibid.* p. 44

del individuo, en lo que constituye una metáfora del hombre moderno como ente mediatizado por la sociedad y su propia psique, que otros influyentes artistas, como Franz Kafka o Francis Bacon (fig.20) continuarán a lo largo del siglo XX. Pero aún hay que volver al rascacielos de vidrio y a su proyección psicológica en la imaginería contemporánea, a esa máscara de cristal que, según la incidencia de la luz, muestra u oculta su estructura interna.

En el número 3 de G, publicado en julio de 1923, el psiquiatra e historiador del arte Hans Prinzhorn publica el artículo 'Gestaltung und Gesundheit', que comienza con las siguientes palabras:

*"Apreciado Mies van der Rohe, sólo puedo satisfacer personalmente tu deseo de comunicarte aquello que mis estudios sobre la pintura de enfermos mentales, que pueda ser fructífero para tu trabajo..."*⁸³

Tras esta introducción, Prinzhorn exponía una pequeña parte de su investigación sobre distintas obras pictóricas asociadas a diferentes patologías mentales (y que a la postre resultarían una capital influencia para el Art Brut de Jean Dubuffet) a través de la que pretendía encontrar conexiones entre la mente y la expresión pictórica. De la misma forma, el cine o la fotografía se interpretan mediante la proyección mental de una idea o un cierto estado de ánimo, permitiendo añadir otra capa más, esta vez en el plano psíquico, a esta interpretación de la obra de Mies vinculada a la estética de 'lo inquietante', comparando el parecido formal de una de las obras en posesión de Prinzhorn con el alzado de la Friedrichstrasse (fig.21).

fig 21
Izquierda
Carta de la paciente Emma Hauck, 1909
Derecha
Alzado del Rascacielos de Friedrichstrasse, 1922

Si se amplía esta aproximación a la obra de Mies, en la que la expresión de su arquitectura a través de los alzados y fotomontajes parece estar influenciada por las teorías e interpretaciones psicoanalíticas de las imágenes con las que compartió espacio y tiempo, se podría afirmar que, tal y como indica Mertins⁸⁴, el cine expresionista alemán resuena en las fotografías del Pabellón Alemán con su imaginería a caballo entre las

83
PRINZHORN, Hans en G magazine num. 3, julio de 1923

84
Ver nota 76

historias del siglo XIX y los espacios vacíos del siglo XX y cuyo aire se vacía de individuos al tiempo que se llena de sus fobias para mostrar uno de los mitos del Movimiento Moderno, construido análogamente a éste, "en un equilibrio entre la razón y el abismo de la exageración expresionista"⁸⁵.

fig 22
Fotografía de Sasha Stone
Montaje del Rasputín, Wegener. Berlín, 1927

Si los 'espacios psíquicos'⁸⁶ del expresionismo alemán estaban de algún modo presentes en el Pabellón, sin duda éstos debieron verse amplificados nuevamente por su 'tradición fotográfica': Sasha Stone, uno de los autores de las fotografías del Pabellón Alemán, también capturó escenografías de las producciones teatrales (fig.22) y cinematográficas del expresionismo de Weimar, elaborando imágenes en las que se muestra, en un espíritu más cercano al documental, la forma en las que éstas se construían, la artificialidad y el dramatismo de sus formas, animadas mediante complejos juegos de luces y sombras. La razón de esta complejidad en los decorados e iluminación no venía dada únicamente por el interés en fusionar el espacio con la proyección psicológica de la historia; se hacía también necesaria para poder simular escenarios exteriores, puesto que la Universum Film AG (UFA), artífice de la práctica totalidad de las películas del período, tenía la prohibición explícita de que se efectuase rodajes en exteriores.

Esta restricción provocó que la espacialidad del cine expresionista se mostrase, gracias a la ayuda de la cámara y la luz, de una forma compleja y multifacetada en la que los espacios exteriores e interiores se entrelazaban y homogeneizaban entre sí mediante la forma subjetiva y onírica en que éstos debían ser percibidos para subrayar las emociones que la historia y sus personajes debían suscitar.

85
VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. p. 94

86
'si bien es fundamental comprender la relación que une el expresionismo con la vanguardia, no es posible olvidar los lejanos pero actualizados ecos que hacen de esta confusa sensibilidad una terrorífica manifestación de arcaísmos que tanto la antropología como el psicoanálisis intentarían definir con precisión poco tiempo después. Es, en suma, lo siniestro [inquietante] teorizado por Freud y la angustia que procede del fondo de su historia.'
SANCHEZ-BIOSCA, Vicente; *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1928-1933*. Ed. Verdoux. Madrid, 1990. p. 39

La espacialidad del cine de los años 20 transmitió muchos mecanismos e intereses a la arquitectura del período, influyéndola en este momento crucial del nacimiento del Movimiento Moderno, según observa Vidler:

*"it was, of course a pan-peometric space that architecture hoped to construct through abstraction and technologically induced movement. Architects from El Lissitzky to Bruno Taut were to experiment (...) to depict empirically an imaginary space (...) expresionists have generated rotating and turning bodies that produced stereometric figures... which at least have nothing in common with the perceptive visual space. Out of this procedure emerged 'an architecture of the abstract, which wants to be quasi-meta-cubic'. For Bloch this potential allowed modern architecture to achieve its own symbolic allusions (...) In this illusion the architects were encouraged by the cinematographers themselves, who, at least in the 20s and led by Fritz Lang and F. W. Murnau (...) supported the extraordinary experimentation in set design of the Weimar period."*⁸⁷

Es difícil calibrar hasta qué punto el cine expresionista de Weimar influyó en la arquitectura moderna; no tanto, sin embargo, en cómo ha influido en nuestra percepción de la misma. Lo que sí parece innegable es que sus oscuros y psicológicos escenarios derivados de la literatura gótica han variado la percepción iconográfica de la 'casa vacía'⁸⁸; una imagen que seguiría evolucionando a través del 'film noir' americano gracias, en buena parte, a la influencia que los directores Alemanes y emigrados por el ascenso del nazismo, tuvieron en Hollywood, donde "consiguieron integrar las características espaciales del expresionismo en dramas urbanos"⁸⁹. De esta forma, directores como Billy Wilder, Otto Preminger o Fritz Lang (por citar solo una pequeña parte) lograron trasponer las características fantasmales e inquietantes de la iconografía de la 'casa vacía' al espacio urbano norteamericano, que se comenzaría a mostrar a base de fragmentos de los 'downtown', carreteras, suburbios e interiores en los que éstos elementos urbanos se proyectaban como negras sombras y centelleantes luces y neones, construyendo una espacialidad distorsionada y claustrofóbica de la ciudad a través de su condición oscura y laberíntica, en la que el espacio se puebla de personajes que protagonizan unas "tramas de relaciones complejas y enigmas metafísicos que les hacen enfrentarse consigo mismos"⁹⁰.

Y es precisamente en estas tramas, personajes y espacios de reminiscencias kafkianas⁹¹ donde el cine de David Lynch encuentra sus referencias. Sin embargo, la sensibilidad con que las interpreta ya se circunscribe, como apunta Vidler, en el ámbito de 'lo inquietante':

"The interpretative force of the uncanny has, in turn, been renewed

87

VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. p. 108-109

88

CURTIS, Barry; *Op. Cit.* p. 70

89

Ibidem

90

CRISTOPHER, Nicholas; *Somewhere in the Night. Film noir and the American City*. Ed. The Free Press. New York, 1997

91

La admiración de Lynch por Kafka es admitida por Lynch, que incluso ha adaptado *La Metamorfosis* '¿No es uno de tus proyectos más antiguos y queridos la adaptación de la Metamorfosis de Kafka?

Sí. Tengo el guion. Hay que trabajarlo un poco, pero me gusta mucho. Desgraciadamente es caro y no dará nada de dinero.'

RODLEY, Chris; *Op. Cit.* p. 343

*in literature and painting but above all in film, where the traces of its intellectual history have been summoned in the service of an entirely contemporary sensibility. The domestic and suburban uncanny of David Lynch's Blue Velvet, and more recently, of his television series Twin Peaks, draws its effect from the ironization of all the commonplaces of a half-century uncanny movies."*⁹²

Bajo la sensibilidad de 'lo inquietante', David Lynch reinterpreta los códigos del 'film noir' y, por extensión, del entendimiento del espacio doméstico moderno, cuyas imágenes, provenientes de la "psicologización espacial del siglo XIX"⁹³, permanecen latentes en toda su filmografía. De esta manera Lynch traspone las imágenes constructivistas, expresionistas y dadaístas de los años 20 europeos a su cine a través de una "reformulación de la imaginería moderna"⁹⁴, según sugieren Grays y Ujica:

*"The modernist image comes into existence through a struggle against any kind of narrativity; Lynch, however, began to integrate apparently modernist images into his stories quite early on. I would consider this (re)-narrativization of the modernist image to be the main method employed by Lynch in his paintings and drawings, as well as his films."*⁹⁵

A través de estas imágenes de su cine, relacionadas con la construcción de determinados arquetipos domésticos que comprenden la vivienda urbana y el tejido residencial de los suburbios hasta llegar a la casa rural, y de la conexión (consciente o no) de éstas con aquellas producidas por las vanguardias europeas relacionadas con la iconografía de la 'casa vacía', se trazará el camino que lleva de vuelta al Pabellón de Barcelona, a las interpretaciones que precedieron a su construcción y, de nuevo, a la Habitación Roja.

Ya desde sus primeros cortos, de carácter experimental y realizados mediante la mezcla de animación e imagen real, Lynch muestra una inclinación por situaciones que tienen lugar en el ámbito doméstico, pero rodadas con una estética onírica cercana a la pesadilla en la que los espacios aparecen descontextualizados. En 'The Alphabet' (1968) una niña sueña que alguien le induce a recitar el alfabeto de una forma fragmentada y siniestra. Al comienzo del metraje aparece durmiendo en una cama completamente rodeada de sombras y, tras unas imágenes en las que el abecedario se mezcla con manchas abstractas, se muestra lo que parece el cuarto de la niña habitado por una extraña presencia colocada a los pies de la cama. Sobre el espacio vacío de la habitación se impone una geometría plana y que, tanto por su forma como por su cromatismo, recuerda a la *Proun Room* (1923) de El Lissitzky y a la manera en la que el espacio doméstico se veía invadido por una geometría que le es ajena. Al mismo tiempo, esta geometría se entremezcla con la presencia cuyo cuerpo

92

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. p. 10

93

NIELAND, Justus; *Op. Cit.* p. 11

94

MACTAGGART, Allister; *The film paintings of David Lynch. Challenging film theory*. Ed. Intellect. Chicago, 2010. p. 14

95

GROYS B. & UJICA A.; cit. en *Ibid.*

fragmentado en rostro y vísceras se sitúa en el espacio a modo de los collages dadaístas de Hausman (fig.23). Aquí, la habitación onírica y descontextualizada de Lynch muestra reminiscencias de las imágenes constructivistas y dadaístas de los años 20, fusionando ambos lenguajes en lo que parece un eco de las intenciones de Richter y el grupo G⁹⁶, colapsando geometrías y cuerpos en su intersección con la imagen doméstica de una forma análoga a la que utilizará en *'The Grandmother'* (1970). A partir de este momento Lynch se dedica mayoritariamente al largometraje, medio en el que desarrollará historias más complejas, en las que los individuos y sus casas se contextualizan en diferentes entornos que se proyectan sobre sí mismos, influyendo unos sobre otros para enfatizar cómo “el espacio físico y psicológico se entretejen”⁹⁷.

fig 23
Izquierda
Proun Room; El Lissitzky, 1923
Derecha
Collage de Hausman. *Taline at home*, 1920
Abajo
Fotograma de *The Alphabet*

En *'Eraserhead'* (1977), el paisaje urbano que rodea la antigua y decadente vivienda del protagonista se encuentra abandonado y desértico (fig.24), mostrando las “consecuencias que las demandas de la producción industrial han tenido sobre el hogar”⁹⁸. El mundo de la fábrica, los humos, mecanismos y sonidos invaden la mente del protagonista para mostrar el reverso del optimismo tecnológico de los años 20 y sus aspiraciones a encontrar un equilibrio entre la nueva industria, ciudad y paisaje natural. Un proyecto del fracaso cuyos ecos siguen latentes en el mundo doméstico en una alusión a lo que Lynch experimentaba en su propio hogar en Filadelfia⁹⁹, que pasa a interpretar en la película.

96
Les buts de la nouveauté sans restriction (Dada) et ceux de la permanence (le constructivisme) vont de pair et se contitionnent mutuellement. Le but de G a été d'appréhender et d'intégrer ces deux tendances RICHTER, Hans, 1966 pág. 27 citado en HAGE, Emily G en VV. AA. *DADA*(Catálogo de la exposición). Ed. Centre Pompidou. Paris, 2005; pág. 440

97
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.13

98
Ver MCGOWAN, Todd; *The impossible David Lynch*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007. pp. 26-48

99
'Philadelphia, more than any filmmaker, influenced me. It's the sickest, most corrupt, decaying, fear-ridden city imaginable.'
RODLEY, Chris; *Op. Cit.*

fig 24
Izquierda
Interior de *Eraserhead*
Derecha
Exterior de *Eraserhead*

En *'The Elephant Man'* (1980) toma como punto de partida el Londres de finales del siglo XIX. Un médico que asiste a un espectáculo de 'freaks' compra uno de ellos para exponerlo en un seminario médico. John Merrick, el hombre deformado, es trasladado desde la ciudad mugrienta y neblinosa hasta su confortable habitación en el hospital y, desde la comodidad que le supone su nueva situación, el espacio se descontextualiza de la ciudad: las ventanas siempre tienen cortinas que impiden la visión de ésta. Las desnudas paredes de su cuarto sólo reciben una referencia del exterior a través de una pequeña ventana: la visión parcial de la torre de una iglesia. El alivio producido por el aislamiento físico y mental del protagonista en su hogar se representa por una pálida monotonía que sólo encuentra interrupción en la vista parcial de un monumento. La ciudad sólo se revela en la casa mediante la representación idealizada del tiempo pasado, en una forma sorprendentemente similar a la que lo hacía París en el ático de Charles de Beistegui (fig.25), proyectado por Le Corbusier (1929) entre el lenguaje moderno y la ironización del surrealismo para construir, en una de sus múltiples lecturas, el "marco perfecto para grandes fiestas"¹⁰⁰, subrayando el efecto evasivo de éstas sobre la realidad urbana circundante.

fig 25
Izquierda
Vista desde la habitación, *The Elephant Man*
Derecha
Ático de Charles de Beistegui. Le Corbusier, 1929

La visión doméstica como fricción directa entre la gran ciudad y la casa se desdibuja en *'Mulholland Drive'* (2001), cuya acción se desarrolla entre los estudios cinematográficos de Hollywood y las viviendas suburbanas que actores, directores y productores ocupan a las afueras de Los Ángeles, zona que, de hecho, queda cartografiada mediante el título. En la película, quizás la más deudora de la estética noir de toda su filmografía, se muestran

100
COLOMINA, Beatriz; *The Split Wall: Domestic Voyeurism en Sexuality and Space*. Ed. Princeton Papers on Architecture. Hudson NY, 1992 p. 107

fragmentos de la vida de un director y una aspirante actriz y cómo sus ambiciones y deseos se truncan por las decisiones que toman aquellos personajes de los que dependen sus trabajos y, por extensión, sus vidas. Los personajes que cambian el destino de los protagonistas comparten espacio con ellos, pero siempre lo hacen a través de un cristal; aquello que les es externo siempre se les muestra en un espacio interior al que no tienen acceso, entrelazando exterior e interior física y psicológicamente, y amplificando el vacío mediante la reiteración de planos en los que el espacio se muestra deshabitado. Este mecanismo construye una imagen de lo doméstico deudora de la proyectada por Mies en la GlassRaum (fig.26), en la que el 'exterior' solo es alcanzable mediante la vista, pues se separa con un vidrio que lo torna inaccesible al tiempo que lo dota de esa sensación de exterioridad, que es solo psicológica puesto que todo el ámbito está bajo un mismo techo.

Esta proyección de lo exterior sobre el ámbito del hogar en zonas suburbanas adquiere una dimensión más evidente y radical en *'Lost Highway'* (1997), en la que el ambiente doméstico se pervierte desde el interior mismo de la casa a través de las cintas de vídeo que reproducen en el salón, en lo que constituye un evidente vínculo de la búsqueda de 'lo inquietante' mediante la influencia de la tecnología en lo doméstico, en cómo ésta puede suponer una amenaza para la estabilidad de los habitantes. El pasado de la mujer del protagonista invade el presente como un espectro que siempre se muestra a través de imágenes filmadas. Las implicaciones de esta tecnología sobre la iconografía de la 'casa vacía' adquieren una resonancia más profunda porque la casa en la que se desarrolla la película es la residencia habitual de David Lynch, construida por Frank Lloyd Wright Jr. en 1963¹⁰¹. Lynch utiliza su propia casa para explorar la relación entre el asesinato, la locura y la tecnología en lo que demuestra cómo "vincula el espacio doméstico a la transgresión artística"¹⁰² a través de 'lo inquietante'. Los espacios de la casa se deforman

fig 26
Izquierda
Fotograma de *Mulholland Drive*
Derecha
Glassraum. Mies van der Rohe, 1927

101
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.ix

102
RYBCZYNSKI, Witold; *Home: A Short History of an Idea*. Ed. Heinemann. London, 1988. p. 96

y oscurecen al mismo ritmo que los vídeos siembran la desconfianza del protagonista hacia su mujer para continuar en una sucesión de elipsis que cristalizan, tras un largo viaje, en la simbólica destrucción del hogar (fig.27).

fig 27
Fotogramas de *Lost Highway*

De la misma forma que Lynch toma elementos de las imágenes relacionadas con el Movimiento Moderno revisadas bajo la estética de 'lo inquietante', en ocasiones también utiliza elementos procedentes de la cultura popular, subvirtiéndolos para hacer unos juegos irónicos que cambian su significado original y provocar en el espectador la sensación de asistir a un fenómeno extrañamente familiar, a la vez amenazante y cercano. Este es el caso de *'Blue Velvet'* (1986), en el que ya desde los créditos de inicio se muestra la vida de un pequeño pueblo maderero. Una serie de imágenes estrechamente relacionadas con la domesticidad y las relaciones entre vecinos se suceden hasta que la cámara hace un zoom sobre el césped de un pequeño jardín y, bajo la idílica superficie, cientos de hormigas se retuercen. El carácter de éstas imágenes es muy similar al empleado por Ronald Reagan en 1984 para su campaña electoral *'It's morning again in America'*, en lo que constituye una clara ilustración del "entendimiento de las relaciones sociales por parte del candidato"¹⁰³. Lynch cambia por completo su sentido con la inclusión de los insectos, y con ello muestra un prólogo del argumento de la película (fig.28).

fig 28
Izquierda
Fotograma de *Blue Velvet*
Derecha
It's morning again in America, 1984

Un joven que vuelve a su pueblo para ayudar en el negocio familiar encuentra una oreja humana entre las hierbas de un descampado y, movido por la curiosidad, comienza a investigar por su cuenta. Las pesquisas le llevan a establecer una relación con la cantante de un nightclub en cuyo

103
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.32

apartamento se desarrolla la parte crucial de la trama.

El apartamento funciona como una puerta a un mundo oscuro y subterráneo, donde los acontecimientos son observados por Jeffrey a través del armario en lo que constituye una maniobra narrativa por la cual el protagonista observa la acción si poder intervenir en ella. Lynch instrumentaliza los objetos del hogar para resaltar la brutalidad y violencia de lo que acontece, que al tiempo le hacen partícipe y lo separan en un mecanismo ampliamente utilizado en las revisiones estéticas de 'lo inquietante' al mundo del hogar, como es el caso de la puerta en el '*Étant donnés*' (fig.29) de Duchamp (1946), aunque no es la única referencia que se maneja. La forma en la que se desarrolla la acción entre Dorothy (curiosamente el mismo nombre que la protagonista de *El mago de Oz*¹⁰⁴) y el violento Frank tiene lugar en un espacio en el que los oscuros muebles y la pared de tela sólo establecen un marco hierático que encuadra la acción pero que nunca se utilizan. El encuadre producido por los muebles resalta la violencia y la carnalidad de los cuerpos, dotándoles de un aura teatral, de la misma forma que ocurría con las retorcidas habitaciones del expresionismo o con las estructuras de los cuadros de Bacon (fig.30), en los que se establecía una marca en el lugar mediante la cual se significaba la acción que tenía lugar, al tiempo que mediaba entre ésta y las paredes de las habitaciones donde acontecía. A través de ésta fábula macabra Lynch nos hace partícipes de la fragilidad doméstica y de la necesidad de un cierto aislamiento voluntario respecto al exterior para mantenerla.

fig 29
Izquierda
Fotograma de *Blue Velvet*
Derecha
Étant donnés; Marcel Duchamp, 1946
Philadelphia Museum of Art

En esta breve taxonomía de espacios domésticos y peligros que los acechan en función de su procedencia y de la escala del asentamiento urbano en el que se insertan, y en cómo se adaptan y modifican los arquetipos modernos de la casa y el hogar para fusionar el espacio físico con el psicológico, sin duda es la construcción de Twin Peaks la que más

104
Sobre la conexión entre *El mago de Oz* la obra de Lynch (especialmente en '*Wild at Heart*' (1990) ver: OLSON, Greg; *David Lynch. Beautiful Dark*. Ed. The Scarecrow Press. Toronto, 2011. pp. 301-340

fig 30
Izquierda
Fotograma de *Blue Velvet*
Derecha
Tríptico en memoria de Georg Dyer.(det) Francis Bacon, 1971

referencias y reflexiones alberga por su formato serial. Los espacios y acontecimientos se muestran cadenciosamente para construir una imagen precisa de la vida en comunidad del pueblo. Como en unos espejos enfrentados¹⁰⁵, los objetos se duplican una y otra vez mostrando diferentes capas que interactúan tanto a nivel interno de la ficción que se construye como a nivel externo, en el que los juegos de referencias encajan como una matrioshka.

fig 31
Izquierda
Créditos de inicio de *Twin Peaks*
Derecha
Créditos de inicio de *Peyton Place*

Desde los créditos de inicio Lynch muestra imágenes similares a las de la telenovela '*Peyton Place*' (1964-1969) (fig.31), un fenómeno televisivo de la América de los sesenta en el que, en clave melodramática, se mostraba la vida de un pequeño pueblo. Pero al mismo tiempo que se establecía esta referencia a nivel externo, ésta tenía su réplica a nivel interno: muchos de los personajes de *Twin Peaks*, en lo que constituye una forma de hacernos empatizar con ellos través de rutinas compartidas (al fin y al cabo aquel que sigue *Twin Peaks* también consume folletines televisivos) siguen a su vez la telenovela '*Invitation to Love*', cuyos fragmentos, rodados en la Ennis House de Frank Lloyd Wright, observamos a través de las televisiones de los cuartos de estar.

Este persistente juego de referencias que cruzan desde fuera hacia dentro y viceversa la ficción construida en *Twin Peaks*, se replica en múltiples niveles y medios, abarcando disciplinas que pasan por la pintura, el cine, la televisión o las instalaciones artísticas para conformar un inmenso mural de imágenes relacionadas con la iconografía de la casa. Este sistema basado en la incesante repetición constituye uno de los principales

105
"Everything must be duplicated in *Twin Peaks*, a world built on repetition and re-enactment."
MARTIN, Richard; *Op. Cit.* p.144

mecanismos atribuidos a la estética de 'lo inquietante':

*'The feeling of the uncanny would seem to be generated by being-reminded-of-the-repetition-compulsion, not by being-reminded-of-whatever-it-is-that-is-repeated. It is the becoming aware of the process that is eerie, not the becoming aware of some particular item in the unconscious, once familiar, then repressed, now coming back into consciousness.'*¹⁰⁶

La espacialidad y la iconografía doméstica de Twin Peaks se construye mediante la duplicación de lo que se muestra, se sugiere y se alude, conformándose en un sistema de coordenadas que tiene su punto O en la Habitación Roja, un lugar de carácter escenográfico, laberíntico y teatral en el que el agente Cooper se introduce igual que los personajes de Kafka.

En la Habitación Roja, un lugar psicofísico simultáneamente real e imaginado, se fusionan todos los espacios, historias y situaciones de Twin Peaks; un lugar de impulsos contradictorios donde las relaciones se invierten, lo que la convierte en un crisol de los deseos, miedos y anhelos de aquellos que la habitan, "subrayando su condición de espacio heterotópico"¹⁰⁷, el concepto acuñado por Foucault en el texto con el que comenzaba este camino de ida y vuelta.

Para Foucault, además de las utopías, que definía como "emplazamientos sin lugar real que mantienen una relación general de analogía directa o inversa con la sociedad de la que proceden", existen también las heterotopías:

"Lugares en los que todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares ilusorios que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables (...)
las heterotopías de crisis son lugares privilegiados, sagrados o prohibidos que se encuentran reservados a los individuos que se encuentran en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis (...)
La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles (...)
Las heterotopías están asociadas a cortes del tiempo; es decir que aparecen sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías. La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura en su tiempo tradicional (...)
las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y un sistema de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables

106

HERTZ, N. cit en MACTAGGART, Allister; *Op. Cit.* p. 137

107

MARTIN, Richard; *Op. Cit.* pp. 151-152

(...) Sólo se puede entrar con permiso y una vez que se han completado una serie de gestos (...) ¹⁰⁸

fig 32

Odradek; Jeff Wall. Instalación en el Pabellón de Barcelona, 1999

108

FOUCAULT, Michel; *Op. Cit.*

109

KAFKA, Franz; *El Castillo*. Ed. Alianza. Madrid, 2014

110

KAFKA, Fran; *El Proceso*. Ed. AKAL. Madrid, 2007

111

TRIAS, Eugenio; *De Cine. Aventuras y extravíos* Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2013. p. 345

112

'El espejo es una utopía porque es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie (...) pero es también igualmente una heterotopía, en la medida en la que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en el que estoy, puesto que me veo allá (...) el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá.'

FOUCAULT, Michel; *Op. Cit.*

113

Ver RAHMANI, Ayad B.; *Kafka's Architecture: Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*. Ed. McFarland. Jefferson NC, 2014 pp.51-55

114

Jeff Wall es un fotógrafo y artista canadiense, autor también de la fotografía 'Morning Cleaner' tomada en el Pabellón de Barcelona.

115

Ver KAFKA, Franz; *Las preocupaciones de un padre de familia*. Ed. Ediciones 74. Valencia, 2014

La Habitación Roja responde fielmente a las condiciones del espacio heterotópico de la misma forma que 'El Castillo'¹⁰⁹ o la ciudad de 'El Proceso'¹¹⁰ cuando Cooper accede a ese laberinto de reflejos de espacios poblados por los 'doppelgängers' de los habitantes de Twin Peaks para buscar aquello que anhela porque, en realidad, también es "Orfeo el mito que subyace a la Habitación Roja y a sus internas duplicaciones"¹¹¹. De la misma forma ha sucedido con el Pabellón durante su ausencia, en la que el espacio de aquella ,casa vacía, se ha ido transformando en un espacio laberíntico, sin interior ni exterior, cuyos habitantes han sido los reflejos. También los deseos de aquellos que miraban las fotografías. Una vez construido el Pabellón de Barcelona, éstos símbolos y referencias han quedado adheridos a sus paredes de la misma forma que los paisajes que lo rodean o las vetas del mármol y, entre su condición de vivienda utópica y de espacio heterotópico por ser a la vez lugar real e imaginado, median también los espejos que lo constituyen como experiencia medianera¹¹². De hecho, en tiempos recientes, el Pabellón de Barcelona se asocia a las habitaciones de Kafka tanto en las interpretaciones arquitectónicas de su obra¹¹³ como, de manera inversa, en las interpretaciones literarias del edificio: Jeff Wall¹¹⁴, en una instalación de 1999 introdujo el 'Odradek' tras sus cortinas (fig.32), un artefacto con vida propia que, en el relato de Kafka, se esconde alternativamente en la buhardilla, la escalera, las habitaciones y los pasillos de la casa en la que vive 'el padre de familia'¹¹⁵, lo que, en cierta manera, cierra el círculo de la iconografía del Pabellón como 'casa vacía', al tiempo que lo hace entrar en contacto, precisamente a través de las cortinas, con la Habitación Roja.

fig 20
Izquierda
San Bartolomé
Derecha
Fotograma de *Psycho*, 1960

El constante juego de espejos mediante el cual se conforma la iconografía de la 'casa vacía' en el Pabellón de Barcelona y en la Habitación Roja es uno de los principales rasgos expresivos de lo que podría denominarse la simbología de ambos espacios. Si los dos ámbitos representan una casa vacía, es necesario interpretar la manera en la que ésta ha sido construida, porque será a través de éstos mecanismos que se pueda concluir si ambos espacios funcionan también mediante una misma simbología y uno es, por tanto, una transfiguración del otro. De la misma forma que "no toda representación de un hombre con un cuchillo es un San Bartolomé"¹¹⁶ a menos que comparta ciertos rasgos y actitudes (fig.33). Habrá que comprobar si el Pabellón de Barcelona y la Habitación roja también comparten la manera en que sus elementos construyen la 'casa vacía'. A través del estudio del simbolismo del Pabellón en las interpretaciones de Tafuri, Quetglas, Constant o Glaeser se comparará si éste es también coincidente con el que presenta la Habitación Roja mediante las herramientas con las que se proyecta, construye y, sobre todo, representa.

116
PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre Iconología*. pp.
17

a3

El Pabellón de Barcelona y la Habitación Roja *como construcciones simbólicas*

Si las primeras interpretaciones del Pabellón Alemán realizadas por aquellos críticos que lo visitaron coincidieron en la analogía entre su forma y la de una casa, una vez terminada la exposición y con la ayuda de las fotografías, las subsiguientes interpretaciones asentaron esta vinculación, inscribiendo el análisis formal en el territorio de la iconografía de lo que hemos llamado la 'casa vacía'. Un concepto este que atraviesa la historia de la iconografía arquitectónica del siglo XX, y que si se asocia con el Pabellón, también se manifiesta en la Habitación Roja, aunque deformado por el paso del tiempo y con múltiples capas añadidas sobre su significado.

Estas capas, superpuestas a lo largo del tiempo gracias a la observación del reportaje Berliner Bild-Bericht, analizan elementos como la vacuidad del espacio o lo difuso y ambiguo de sus límites, en lo que constituye una búsqueda de los rasgos expresivos que caracterizan al Pabellón. Estas observaciones sobre el vacío o la materialidad tienden a lanzar reflexiones de carácter programático sobre el Pabellón, asimilando sus espacio al de un laberinto, a un paseo de carácter paisajístico, al de un caleidoscopio o al de un espejo, con lo que el análisis de estos rasgos expresivos deviene en lo que se podría denominar una simbología del Pabellón: mediante el empleo de ciertos elementos se destilan unos determinados significados que van más allá de la observación objetiva el espacio.

Del estudio de estos elementos simbólicos en relación con los empleados en la Habitación Roja se comprobará como, además de unos rasgos formales e iconográficos, también comparte con el Pabellón unos rasgos

expresivos, una simbología que permite encuadrarlos en un mismo lenguaje del arte del siglo XX. Si ambos representan una 'casa vacía', éstas se construyen por medio de elementos análogos, desarrollando temas o conceptos similares que provocan que ambas obras, de algún modo consciente o inconsciente, se representen a sí mismas a través del uso, de éstos rasgos característicos y, en cierta medida, arquetípicos de un periodo o de un tema, con lo que se podría afirmar que la Habitación Roja es una transfiguración del Pabellón de Barcelona y, por lo tanto, también un instrumento de mediación que refleja el cambio de interpretación entre el Pabellón Alemán y su réplica.

Valores simbólicos del Pabellón

Mientras que en los primeros intentos de encontrar un significado del Pabellón se establecen analogías entre éste y la 'casa vacía', a medida que su presencia física se aleja en el tiempo y las nuevas interpretaciones comienzan a basarse en la documentación de los textos anteriores¹ y en las fotografías BBB, éstas se van haciendo más sofisticadas resaltando aspectos del Pabellón que apenas se habían comentado en los artículos de testigos de primera mano, o que incluso habían pasado desapercibidos a los eventuales visitantes. A la vez que la interpretación se vale de esta imagen doméstica del edificio, la revisión de esta iconografía bajo la estética de 'lo inquietante' provoca que sus rasgos expresivos, pasados por el tamiz de las características materiales que se observan e intensifican en las fotografías, se vayan constituyendo en elementos que adquieren un valor simbólico y que añaden otros matices, referencias y, en última instancia, significados a los espacios del edificio.

Estos desplazamientos en la interpretación de su carácter simbólico y/o metafórico son propiciados por la observación del edificio a través de otros medios interpuestos que no son su arquitectura. La condición abstracta de la arquitectura de Mies, por la que "los proyectos no se desarrollan desde imágenes sino desde los materiales"², y que son por tanto autorreferenciales, refuerza la transición de la sensación a la percepción, y de ésta a la conceptualización cuando se contemplan. La materialidad los dota de ciertas condiciones particulares que les hace no la expresión de una idea general, sino ser "objetos físicos tangibles y específicos, caracterizados por sus componentes materiales"³. Sin embargo, al quedar despojado de esta materialidad variable en el espacio y en el tiempo, habiendo quedado ésta fijada como una imagen estable a través de las fotografías BBB, el Pabellón pierde parte de esta condición inherente a la obra de Mies. Por ello, al contemplarlo a través de fotografías, éstas nos remiten a otros objetos o imágenes que sirven como puntos de referencia, se facilita que tal sensación se perciba en forma de metáfora, en primer término, y de símbolo, después, añadiendo nuevas y ajenas capas de significado al conocimiento sobre el edificio.

¹
Ver BONTA, Juan Pablo; *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

²
SOLÁ-MORALES; Ignacio de; *Mies van der Rohe and Minimalism*. pp.32

³
Ibidem; pp.33-34

Esta forma de interpretación que, con excepción de la vista, aísla los sentidos del intelecto, se convierte en un elemento clave para comprender la propensión a una cierta trascendencia y simbolismo en la interpretación del Pabellón, puesto que los razonamientos no deben confrontarse con la realidad. Su interpretación deviene en un proceso en el que, lejos de comprender el objeto en su totalidad, se intenta descifrar el significado de una representación del mismo, lo que propicia la tendencia a proyectar sobre el objeto esas imágenes a las que nos remite, impregnándolo de proyecciones subjetivas de forma más directa que cuando se interpreta desde el objeto real, tal y como se comprueba al comparar las interpretaciones de los testigos presenciales del Pabellón Alemán con las descripciones de aquellos que lo conocieron a través de las fotografías de sus espacios, en un fenómeno del que Kracauer observa:

“Spatial images [Raumbilder] are the dreams of society. Wherever the hieroglyphs of these images can be deciphered, one finds the basis of social reality.”⁴

“Como los jeroglíficos, y sus equivalentes modernos, los sueños, estos espacios se descifran”⁵; las interpretaciones de las imágenes pivotan deliberadamente entre una realidad objetiva que se observa con nitidez y todo lujo de detalles y una ficción subjetiva que la oculta tras las metáforas.

Este proceso instrumentalización de las imágenes apuntado por Kracauer es abiertamente admitido en la crítica del Pabellón, argumentando que las interpretaciones no son necesariamente menos relevantes, interesantes o útiles que aquellas realizadas a partir de la observación directa del edificio, según sugiere Evans:

“Buildings are not always better than pictures show them to be, nor are necessarily more significant than the theories that spring up around them (...) In his study of its critical history, Juan Pablo Bonta showed why the actual pavilion came [in] a poor third against photographs of it and writings about it.”⁶

Así Evans admite la comprensión de la arquitectura a través de otros medios ajenos a la disciplina que, además de representarla incluso mejor de lo que hace la arquitectura misma, a la vez le permite lanzar otro tipo de hipótesis sobre los instrumentos empleados por Mies en relación a su época o a sus intereses.

Esta serie de significados añadidos al intentar comprender el Pabellón como un documento sobre las intenciones de Mies, la unión de arquitectura y tecnología en la década de los 20, o de una actitud artística peculiar, hacen que nos ocupemos de esta obra “como síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros

4

KRACAUER, Sigfried; *Ueber Arbeitsnachweise* en *Frankfurter Zeitung*, 17 de junio de 1930

5

VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001; p.66

6

EVANS, Robin; *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, en *AA Files* vol. 19 (primavera de 1990); p.56

síntomas”⁷. De esta manera la interpretación de la obra tiende a cerrarse sobre sí misma haciendo que sus rasgos compositivos e iconográficos se lean como una evidencia más particularizada de éstos significados o ‘valores simbólicos’, constituyendo un “método de interpretación que ya aparece como síntesis más que como análisis”⁸, destilando ciertos aspectos de carácter subjetivo que acaban por impregnar la interpretación del Pabellón Alemán. Así, sus espacios se transforman en símbolos que, a través de la estética de ‘lo inquietante’, acaban por colisionar con los espacios del Pabellón de Barcelona, convirtiendo al Pabellón en un fenómeno en el que dos objetos, a pesar de coincidir en su forma, son sustancialmente diferentes hasta el punto de no representar una misma idea. La réplica no parece albergar la misma capacidad de sugestión que muestra el original a través de sus fotografías, en clave de símbolos.

En el proceso de asimilación del Pabellón como un conjunto de símbolos, la iconografía de la ‘casa vacía’ y su revisión bajo los parámetros de ‘lo inquietante’ vuelven a desempeñar un papel primordial. Puesto que éstos valores derivan de aspectos fundamentales de la condición doméstica atribuida al Pabellón Alemán, su evolución viene marcada por cómo éstos símbolos son utilizados recurrentemente en el cine y en la literatura del siglo XX para deformar o desmembrar los espacios de la casa, cambiando su significado al devenir en instrumentos que, bien a través de la utilización de unos ciertos términos, bien por desarrollar argumentos que inevitablemente asocian a éstos con imágenes arquetípicas, la arquitectura de la casa se distorsiona en una proyección expresionista de la mente de aquel que habita estos espacios, fotografías o fotogramas, revelando sus obsesiones o sus miedos, en lo que constituye una clara alusión al psicoanálisis que, como se ha visto anteriormente, es clave para entender esta contaminación iconográfica a través de ‘lo inquietante’.

La influencia de los instrumentos o arquetipos del psicoanálisis en las interpretaciones simbólicas del Pabellón mediante la proyección del ‘yo’ se induce, a su vez, por las características materiales que muestra el edificio en las fotografías. Los mármoles, vidrios, metales y superficies de agua que conforman el espacio adquieren una fuerte presencia en el reportaje BBB por su capacidad para condensar reflejos y brillos en sus superficies y al interés del fotógrafo en resaltarlos. Por medio de éstos el espacio se fragmenta y desestabiliza, los recortes de otros objetos o de otros lugares que se superponen en los paramentos provocan un fenómeno de “transmaterialización”⁹ por el cual los mármoles parecen transparentarse y los vidrios volverse opacos en determinadas instantáneas (fig. 01). Este fenómeno tiene un doble efecto en la lectura del espacio.

Por un lado la dificultad, al introducir un alto componente de ambigüedad al fusionar diferentes lugares o materiales en cada una de las superficies, planteando preguntas sobre lo que es interior o exterior, o qué está delante

7

PANOFISKY, Erwin; *Estudios sobre Iconología*. Ed. Alianza. Madrid, 1980; p.18

8

Ibidem

9

Ver, APARICIO GUIZADO, Jesús M^º; *El muro*. Ed. Universidad de Palermo. Madrid, 2000;

fig 01
MMA-298, Berliner Bild Bericht
Fundació Mies van der Rohe

y qué detrás. En el primero de los casos, las interpretaciones derivadas de dilucidar lo que es exterior o interior se irán decantando hasta conformar el símbolo del Pabellón como un umbral, mientras que en el segundo, el efecto desorientador de los reflejos en un espacio vacío irá consolidando el símbolo del Pabellón como laberinto.

Sin embargo, en esta doble incidencia de los reflejos, la lectura del espacio también se simplifica hasta hacerse inexistente, puesto que éste, que en las fotografías se representa vacío en un sentido físico, también se vacía conceptualmente¹⁰, ya que los paramentos acaparan toda la atención del que observa las imágenes. La interpretación del espacio se contamina por el interés en descifrar los reflejos de las superficies, asociando así el Pabellón con el contenido simbólico del espejo. Un espejo que abre nuevos umbrales a los espacios que refleja y aumentando su componente de desorientación.

Esta vuelta al inicio, ahora ya en la dimensión virtual de los reflejos, hace que se pueda detectar una interpretación cerrada en torno a estos tres símbolos (el umbral, el laberinto y el espejo) mediante las transferencias que se establecen de uno a otro gracias al carácter programático del edificio y a la relación con el lugar que se le atribuye; características que permiten el tránsito conceptual entre símbolos de la misma manera que permiten el tránsito físico entre sus espacios y que en las fotografías a su vez se establece de manera virtual, ya que el Pabellón 'se visita' a través de éstas en una secuencia, como si de un catálogo se tratara. Se puede afirmar, por tanto, que es gracias a ello y mediante mecanismos del montaje cinematográfico, que este triple recorrido conceptual, físico y virtual se restituye en su totalidad.

10
"[Los misterios del cristal] tienen un último resultado:
vacían el interior, lo empobrecen, lo desecan"
QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes
del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed.
Actar. Barcelona, 2001; p.101

El análisis de los valores simbólicos del Pabellón puede relacionarse, a su vez, con la ‘casa vacía’ por su especial incidencia sobre la arquitectura de escala doméstica, y por cómo éstos repercuten en este camino de ida y vuelta desde ésta a los símbolos pasando por la iconografía. De manera análoga al análisis formal contenido en el episodio A1, se resaltarán los términos que se relacionan con el Pabellón incidiendo sobre su condición de umbral, de laberinto y de espejo, rastreando los términos desde las interpretaciones iniciales hasta su consolidación a finales del siglo XX, cuando el Pabellón de Barcelona sirve para afianzar e incluso elaborar esta simbología.

Paralelamente, se utilizará la Habitación Roja como elemento mediador entre los dos pabellones, comprobando como sus espacios, construidos igualmente mediante recursos cinematográficos, responden a las simbologías de los límites difusos, del laberinto y los elementos que derivan de éste, y de los reflejos y los espacios que contienen.

El Umbral

La evolución en la interpretación del Pabellón tanto en relación con el lugar como de su condición abierta son las principales características que, aunque en parte deducidas de las fotografías BBB, conforman la simbología del Pabellón como umbral. Para ello, es importante recordar que la condición abierta no es solo metafórica o entendida desde la forma sino también desde un punto de vista físico, puesto que en las plantas siempre aparece representado sin puertas.

En los primeros textos esta ambigüedad entre el límite externo e interno del edificio es algo ligeramente esbozado, apenas perceptible en algunos de los artículos cuando se llevan al límite ciertos conceptos o ideas que se expresan; en otros, ni siquiera se percibe esta condición difusa de los contornos del edificio. En la descripción de Justus Bier, por ejemplo, se manifiesta una clara diferenciación entre los espacios interiores y los exteriores, y en ningún momento parece indicar que entre éstos exista ningún elemento de contacto más allá de las escaleras o las puertas:

“La terraza, el conjunto del zócalo con escalera incluida y todas las partes claras están cubiertas con travertino, con cuyo estilo parece coligarse la masiva cubierta de color blanco que reposa sobre ocho soportes delgados, relucientes, cruciformes y cromados. El material de estos soportes cromados se corresponde con el de las carpinterías de los muros de vidrio, los cuales delimitan la sala principal respecto al exterior y al patio.”¹¹

Bier utiliza sistemáticamente los términos exterior e interior para localizar los espacios que describe, y solo en un momento puntual y mediante el uso del lenguaje en un tono más sugerente se puede intuir una interacción más

11

BIER, Justus; *Mies van der Rohes Reichspavillon in Barcelona* en *Die Form*, Vol. 4, nº16 (15 de agosto, 1929)

densa o profunda entre los contornos del edificio:

“(...) la escalera que guía hasta la terraza se construyó en un lateral, la zona central se abre como una penumbra extrañamente tentadora en la cual brillan el cristal y las carpinterías cromadas entre las superficies de mármol noble.”¹²

Aquí Bier conjuga la incidencia de la luz sobre los materiales con la descripción del espacio de la “zona central” visto desde la escalera de la entrada, lo que ayuda a establecer la idea de umbral en la secuencia entre los dos ámbitos. Una idea que se refuerza mediante las imágenes que acompañan al artículo: a una planta del edificio sin puertas sigue una imagen BBB a página completa que ilustra esta reflexión sobre el umbral descrita, lo cual despierta la duda sobre si ésta procede de la observación in situ del edificio o como consecuencia del estudio a posteriori de las fotografías.

En el caso de Walther Genzmer, tras hacer especial hincapié en el compromiso que el Pabellón establece con el lugar (aunque desde el punto de vista de las relaciones visuales más que programáticas con los edificios y jardines de su entorno), recalca la ausencia de puertas a la vez que las características materiales del pabellón para establecer esta transferencia a nivel visual entre interior y exterior:

“Dado que no hacían falta puertas, el arquitecto dejó que los espacios exteriores e interiores interactúen libremente; este juego se ve reforzado visualmente mediante el ingenioso uso de la capacidad reflectora y los materiales de construcción transparentes empleados.”¹³

fig 02
Croquis del Pabellón, Walther Genzmer

12

Ibidem

13

GENZMER, Walther; *Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49, agosto 1929, num. 34; págs. 541-546

La unión programática y visual de los espacios resaltada en esta descripción se refuerza con la planta que Genzmer dibuja para acompañar la reseña, y que será una de las dos únicas que existen hechas por testigos presenciales del edificio terminado. En este croquis (fig.02) no aparecen dibujadas las puertas, al mismo tiempo que se nombran todos y cada uno de los materiales del Pabellón, permitiendo una lectura cruzada de lo

visual y lo material entre interior y exterior y que termina por consolidarse mediante las ilustraciones que acompañan al artículo: casualmente la misma que elige Bier, en este caso situada en la portada, junto a otra de la entrada trasera.

En el caso de Rubio i Tudurí se alude, también de una forma indirecta, a la indefinición de los límites del pabellón, aunque aquí la aproximación a este aspecto se realiza a través de la forma:

“[El Pabellón] no tiene puertas y, además, cada sala no se cierra completamente, sólo en tres de sus lados, por tres paredes, por ejemplo. Estas paredes son, a menudo, grandes vidrios continuos que sólo limitan parcialmente el espacio.”¹⁴

fig 03
Croquis del Pabellón, Nicolau M. Rubio i Tudurí

La ausencia de puertas que remarca Rubio i Tudurí (que sorprendentemente sí dibuja en el croquis que realiza para acompañar al artículo (fig.03)) y el movimiento libre entre el interior y el exterior, interactúan nuevamente con el entendimiento de la materialidad del edificio para añadir una nueva capa a la compleja relación entre ámbitos, que en el caso de este artículo se hace más evidente que en los anteriores, aunque sin llegar a nombrar el umbral de manera explícita:

“Algunos de los vidrios, de tonos oscuros y neutros, reflejan objetos y gente de tal manera que lo que se ve a través del cristal se confunde con lo que se ve reflejado.”¹⁵

Las descripciones de los paramentos no se reducen a las que derivan de una observación de la planta o de las fotografías con la dirección del punto de vista en paralelo al plano del suelo; Rubio i Tudurí también habla de la interacción de los planos verticales con los horizontales, de cómo las estancias se descomponen mediante la ausencia de techo o la presencia de agua pese a mantener la ilusión de ser un espacio geoméricamente cerrado, lo que introduce un componente desorientador al extender esta

14
RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Le Pavillon d'Allemagne à l'Exposition de Barcelone. Cahiers d' Art* nº8, 1929

15
Ibidem

ambigüedad de los límites en el eje vertical.

Las reflexiones sobre la relación entre los límites del edificio existe una que, aunque menos conocida, incide sobre la ambigüedad de éstos en relación a sus materialidad únicamente, pero no a través de las propiedades superficiales de los elementos constructivos, sino simplemente desde su continuidad literal.

*"There is no distinction between interior and exterior in contemporary architecture. One material provides both the inner and outter sides of walls."*¹⁶

fig 04
Artículo de Hans Bernouilli (detalle)

Siguiendo en esta línea de continuidad material entre interior y exterior, es Hans Bernouilli quien, mediante el empleo de una metáfora sobre la vegetación natural como ornamento en relación al mármol, rompe la barrera de las interpretaciones anteriores, ampliando la influencia del contorno del Pabellón más allá de sus límites físicos inmediatos para relacionarlos con la naturaleza en un sentido más amplio. Para el autor, el rol que había jugado hasta el momento la “vegetación interior como un trozo que se toma prestado de la naturaleza se reivindica ahora como una obra del hombre en los muros del perímetro gracias al mármol, que los enriquece y les da vida”¹⁷. Con esta afirmación, Bernouilli establece una mimesis entre los contornos del Pabellón y la naturaleza, evocando la vegetación a través del mármol, disolviendo las fronteras que pudieran existir entre uno y otro. En relación a esta idea es particularmente ilustrativa la imagen de BBB que escoge para abrir su artículo (fig.04), en la que el canto del muro de mármol del patio parece entremezclarse con los cipreses que tiene al lado y las vetas del fondo, tras la escultura de Kolbe, parecen

16
KIESLER, Friedrich; *Contemporary Art Applied to the store and its Display*. Ed. Brentano's. New York, 1930

17
BERNOUILLI, Hans; *Der Pavillon des Deutschen Reichs an der Internationalen Ausstellung Barcelona 1929* en *Das Werk: Architektur und Kunst* vol.16 nº11, 1929

una visión distorsionada del árbol situado en la parte posterior del jardín¹⁸.

De esta forma se introduce en la interpretación del Pabellón la dificultad para percibir cuál es la línea que delimita el interior y el exterior.

Simultáneamente, un ámbito interno del edificio como es el patio pasa a interpretarse como espacio exterior, en tanto que sus muros se consideran una abstracción de la naturaleza sin necesidad de contar con su capacidad reflectante. La ambigüedad se extiende no sólo al contorno sino también al carácter, disolviendo el espacio en lo que tiene detrás y mute no solo lo que se ve reflejado sino también lo que se interprete al contemplar sus formas, abriéndose así la puerta a interpretaciones subjetivas de carácter metafórico.

fig 05
Paisajes que contienen otros paisajes
Nostalgia (Andrei Tarkovsky, 1983)

La disolución del espacio interior en un exterior y viceversa –es decir, de un espacio en otro-, percibido por muchos en las fotografías en blanco y negro del Pabellón, es también un recurso cinematográfico por el que no solo una escena se disuelve en otra para favorecer a continuidad del montaje; unos espacios se transforman en otros y una habitación cerrada se convierte en la calle de una ciudad, o los árboles de un bosque en una puerta que conduce a otro ámbito (fig.05) para provocar un efecto plenamente relacionado con ‘lo inquietante’ en el que el entorno que nos es familiar se convierte en extraño súbitamente¹⁹, incidiendo en la condición inestable del umbral para generar desasosiego cuando un lugar se transforma en otro.

Además de este efecto de disolución también hay una transferencia entre interior y exterior característica de ‘lo inquietante’ según el uso que recibe un espacio dependiendo del momento del día o de la noche, pues es la privacidad de las paredes o la de la oscuridad la que permite llevar a cabo ciertas actividades. En la película *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), basada en la novela gótica *The Turn of the Screw*²⁰ y que recrea visualmente la atmósfera fantasmal e inquietante de ésta, se narra una escena en la que el personaje de Miss Gibson llega a Bly para trabajar de institutriz de los

18
Ver figura 04
19

“This uncanny, wrote Freud, is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression... The uncanny is something which ought to have remained hidden but has come to light”

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992: p.13

20
Ver JAMES, Henry; *Otra vuelta de tuerca*. Ed. DeBolsillo, Madrid, 2012.

niños. La mansión victoriana y el bosque que la rodea aparecen como un lugar tranquilo y relajante, en el que el sonido del bosque se mezcla con la canción que el ama de llaves entona mientras trabaja. Cuando ésta se percata de la llegada de la protagonista, rápidamente la introduce en la casa para presentarle al mayordomo, quien al abrir una habitación oscura, exclama:

“Rooms... used at daylight as if they were dark woods.”

Remitiendo a la visión del jardín, no sólo consigue subvertir el sentido de las imágenes que acaban de mostrarnos; también indica la importancia e interrelación entre la oscuridad y lo reprimido en la representación de ‘lo inquietante’. El bosque oscuro que debería permanecer oculto y fuera de la vista, como escribiría Freud en su definición de ‘lo inquietante’, es traído hasta las “estancias más íntimas de la casa”²¹. De esta manera, las fronteras entre interior y exterior quedan diluidas en un nivel psicológico, estableciendo una constante transferencia de acontecimientos que se nos muestran descontextualizados para provocar el efecto de lo extrañamente familiar, al mismo tiempo que los lugares parecen susceptibles de cambiar en cualquier momento, tal y como apunta Royle:

*“Uncanniness entails a sense of uncertainty and suspense, however momentary and unstable. As such it is often to be associated with an experience of the threshold, liminality, margins, borders, frontiers.”*²²

La experiencia de habitar un espacio cuyos contornos son susceptibles de mutar en cualquier momento es un recurso habitual del cine. Aprovechando las posibilidades que ofrece el montaje, ya sea mediante la disolución de un fotograma en el siguiente o disponiendo los espacios radicalmente diferentes en continuidad, el lenguaje cinematográfico permite el solape de distintos lugares para ofrecer este efecto de inestabilidad. Dos ámbitos pertenecientes a mundos distintos se entrelazan y entran en contacto, transformándose el uno en el otro para conseguir transmitir un cierto estado de suspense o de ansiedad inherentes a ‘lo inquietante’. En un instante, los muros de una habitación se transforman en las calles de una ciudad desconocida o, tras cruzar la puerta de un camerino no nos encontramos en un teatro sino en un inmenso valle²³ con el objetivo de activar este mecanismo de inestabilidad en el que la experiencia del umbral siempre está presente para generar un cierto tipo de sensibilidad en la que el espacio se convierte en un elemento altamente volátil, y así transitarlo como se hace en los sueños, cargados de un “lenguaje de símbolos que, como en el psicoanálisis, están abiertos a la interpretación”²⁴.

Mediante la intensificación del umbral, el espacio se habita a través de la

21

MACTAGGART, Allister; *The film paintings of David Lynch. Challenging film theory*. Ed. Intellect. Chicago, 2010; p. 124

22

ROYLE, Nicholas; *The Uncanny*; Ed. The Manchester University Press. Manchester, 2003; p.viii

23

Ver HESSE, Herman; *El lobo estepario* (1929)

24

CHRISTOPHER, Nicholas; *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Ed. The Free Press. New York, 1997; p.221

lógica del sueño, haciendo que su interpretación resida en sí mismo, en su propio simbolismo y discurso; al igual que en el cine, su sentido se compone de la yuxtaposición de los fragmentos que lo conforman.

La disolución de los límites señalada en el artículo de Bernouilli sobre el Pabellón Alemán, y su réplica en la imaginería gótica de 'lo inquietante', constituye uno de los principales instrumentos de representación del espacio en Twin Peaks. Durante el transcurso de la serie, los acontecimientos que ocurren en un exterior siempre tienen lugar en el bosque (fig.06), ya sean intercambios de droga, investigaciones policiales o infidelidades amorosas, aunque estableciendo un curioso juego mediante el cual se disponen elementos que, a modo de mobiliario, transforman el bosque en un ámbito doméstico y utilizado como un espacio interior. De forma paralela, las estancias interiores están construidas con materiales naturales, principalmente madera sin apenas tratar, que constituyen una inmediata referencia a los bosques de Twin Peaks. Para acentuar este trasvase entre el espacio interior y el exterior, las habitaciones se llenan de objetos pertenecientes al bosque como trofeos de caza, el caballo dentro de la casa de los Palmer (fig.07) o la "lluvia" dentro de la estancia (en realidad se ha activado la alarma de incendios) cuando Leland Palmer comprende lo sucedido, para acrecentar el dramatismo de la escena, rompiendo las barreras entre el exterior y el interior, según admite Lynch:

"P: La serie juega constantemente con la confusión entre el exterior y el interior (...) ¿Eso era algo que tenías en mente?

*R: Realmente no. Eso del interior/exterior es... nunca lo he dicho, pero más o menos en eso consisten para mí la vida y las películas."*²⁵

En la serie, la relación entre interior y exterior se radicaliza, se hace más profunda y abstracta, cuando se observan en particular los mecanismos formales y espaciales de la Habitación Roja. Es aquí cuando esa frontera que los delimita se disuelve por completo para transitar no ya por un espacio que parece o que contiene otro, sino por uno que, en cierta manera,

fig 06

Izquierda

Cooper, el sheriff y sus ayudantes en el bosque

fig 07

Derecha

La casa de los Palmer

25

RODLEY, Chris; *David Lynch por David Lynch*. Ed. ALBA, Barcelona, 1998; p.270

es varios espacios al mismo tiempo, tanto reales como imaginarios. Espacios que se configuran en base a una suma de abstracciones de diversos paisajes físicos y psicológicos que se solapan para conformar una entidad que, pese a transitarse en continuidad y mostrar un evidente vínculo con aquello que la origina, tampoco puede ocultar su naturaleza críptica y fragmentaria. Y es esta simultaneidad de percepciones la que hace imposible delimitar dónde empieza una cosa y termina la otra, y por lo que tal espacio funciona no como un puzzle de diferentes piezas más o menos trabadas, sino como un único tránsito a través de un umbral.

Paralelamente, en este fenómeno u operación de compromiso con el paisaje que viene dado tanto por la ambigüedad de los límites como por una necesidad de ampliar la mirada sobre el objeto para conseguir acotarlo, la interpretación reciente del Pabellón de Barcelona, basándose en el creciente interés en el lugar y la manera en la que el edificio se posiciona en el paisaje mediante su condición abierta, ha evolucionado hasta comprender el Pabellón como un segmento en absoluta y perfecta continuidad con su entorno, como un dispositivo de unión de diferentes lugares que, en un plano tanto físico por ser un lugar de tránsito como fenomenológico y visual mediante la disposición de sus muros y la capacidad reflexiva de éstos, actúa como un elemento que jalona un recorrido mediante operaciones de carácter arquitectónico y también paisajístico, pues sus elementos interactúan en ambas escalas, intercalándolas en sus espacios gracias a los planos verticales.

Sobre la interacción de los proyectos de Mies en los años 20 con el paisaje, es Colin Rowe quien comienza a mirar las plantas no como objetos cerrados que tienen que ver con la descomposición de las superficies en su relación con De Stijl, sino como mecanismos espaciales de integración con el entorno:

*"Mies's vertical planes trail out suggestively, peripherically into the landscape."*²⁶

Esta afirmación, unida a sus escritos de los años 40 y 50 en los que establece ciertas relaciones de carácter matemático en la arquitectura moderna²⁷, y compositivo en relación al clasicismo²⁸, es la que lleva a Tegethoff a plantearse el vínculo del Pabellón con su entorno en términos de las relaciones de posición y proporción de éste respecto a los elementos del edificio en busca de un módulo como principio generador del edificio, y descubrir de este modo la relación en proporción áurea entre los segmentos en los que el eje de la escalera trasera divide el muro de la entrada:

"The exact relationship of the podium to the stairway at the back of the site (...) it lay directly centered along the continuation of the

26

ROWE, Colin; *Neo-Clasicism and Moern Architecture II* en *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Ed. The MIT Press. Cambridge, 1976 p.144

27

Ver ROWE, Colin; *Mathematics of the Ideal Villa* en *Ibid*

28

Ver ROWE, Colin; *Manierism and Modern Architecture* en *Ibid*

middel axis of the plaza in front of the building, which is suggested in each drawing by a line of greater or lesser prominence. This line divides the wall of vert Antique running perpendicular to it – certainly not pure coincidence- precisely into de proportion of the Golden Section.”²⁹

fig 08
Plano preliminar del Pabellón Alemán, h. 1928

El descubrimiento de esta relación geométrica con los elementos inmediatos en su entorno provoca no sólo una lectura del Pabellón en continuidad con el lugar sino incluso una revisión de la documentación original del proceso de proyecto en busca de los gestos que Mies pudiera haber tenido con el paisaje para aumentar la relación y el compromiso entre éstos. Así, por ejemplo, se puso de manifiesto que en las primeras plantas del Pabellón Alemán (fig.08) había tres esculturas dibujadas que, pese a que cambian de ubicación de una a otra propuesta, siempre se apoyan en algún eje con el propósito de servir de fondo a una vista, de tensionar un espacio o de enfatizar la relación visual entre un elemento de acceso y el interior del Pabellón, como ocurre en el caso de las estatuas que se enfrentan a ambas escaleras.

Esta secuencia visual de esculturas, empleada para concatenar los espacios del Pabellón con los de la Gran Plaza de la Fuente y el camino hacia el Pueblo Español, es inmediatamente interpretada como un mecanismo análogo a los empleados por el paisajismo inglés. Y, como consecuencia, el Pabellón quedaría integrado en la red de caminos y recorridos de la Exposición Internacional a través de unos instrumentos más propios del “Pintoresquismo”³⁰ y del deseo nunca antes advertido de generar un orden espacial mediante el control de la secuencia visual revelada como leitmotiv durante todo el proceso.

Mediante el empleo de estos instrumentos el Pabellón amplía su influencia sobre el lugar gracias a la relación de sus elementos con los ejes de la avenida, introduciendo ésta visual y utilizándola compositivamente como elemento generador de su forma y, finalmente, reforzando el poder de unión entre ésta y la atracción del Pueblo Español.

29
TEGETHOFF, Wolf; *Mies van der Rohe; The Villas and Country Houses*. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985. p.86

30
CONSTANT, Caroline; *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and the Picturesque*. *AA Files* nº 20, 1990; p.47

Fruto de estos análisis y reflexiones, el Pabellón pasa a ser considerado como condensador de un sistema de relaciones visuales y geométricas; un elemento que en, cierta forma, reproduce y al mismo tiempo contiene en sí mismo los elementos de los que surge, por lo que actúa no sólo como filtro sino también como un estrato intermedio, como un elemento que adapta la escala entre la representación internacional de la Exposición y la escala local del Pueblo Español, perdiendo así importancia como lugar de estancia para ganarla como lugar de tránsito. En definitiva, transformándose en un simbólico umbral:

*"The Pavilion acts as a threshold between the formal layout of the Exposition grounds and a picturesque pastiche of Spanish vernacular house types."*³¹

En este tránsito constante³² por el paisaje artificial que constituye el Pabellón, los elementos del edificio que suponen una disrupción con el conjunto, bien por su color (el muro de ónice), por su forma (la estatua) o sus características especiales (el muro luminoso), pasan a ser considerados como dispositivos que, en tanto que marcan hitos de ese supuesto recorrido, representan abstracciones del ámbito físico humano y metafísico respectivamente³³, abriendo el campo de una interpretación en los que lo racional pasa a un segundo plano para inscribirse en el ámbito de lo sublime y, por tanto, apelar a la sensibilidad interpretativa de la imaginación del individuo que lo recorre, y a su capacidad para fusionar interior y exterior, reflejo y presencia o realidad y ficción:

*"There are times when light reflections in the stone around the statue and in the pool below displace the figure into multiple apparitions. Turning around, we see her again in the Green glass that folds the inside and outside together, superimposing the exterior and interior in a strangely disjointed and surreal hybrid (...) From this position, the reflection of the black pool coincides with the black carpet within, a slice of sky opens up in the plaster ceiling, and Dawn reapers with her marble corners, now a folded extension of the onyx Wall. If we move towards the rear, she appears once more in the passage towards the garden, more ghostly still but seemingly freed for her containment in the corner. If, in the south of the building the spaces under the roof flow into the expanse of the terrace, this is relatively clear ambiguity of a transition space or threshold. In the inner courtyard, this is compounded by the psychologistic ambiguity between real and imaginary, exterior and interior (...)"*³⁴

31

Ibidem

32

"Despite its overwhelming interiority, the Pavilion resists inhabitation. The role of the spectator is fleeting, transitory."

Ibidem, p.50

33

Ibidem; p.51

34

MERTINS, Dettlef; *Mies*. Ed. Phaidon. Nueva York, 2014; p.153

La apertura de la interpretación del Pabellón al terreno psicológico de cada individuo aporta un doble sentido a su condición de umbral que lo hace trascender desde un significado físico hasta su concepción simbólica.

Alcanzado este carácter sublime, el Pabellón no sólo es un lugar en el que un ámbito se convierte en otro; es también el espacio donde la realidad se subvierte, conformándose a partir de fragmentos abstractos que proceden de múltiples reflexiones que se proyectan en los muros, en las superficies de vidrio y en los planos de agua, pero también en la mente de quien lo recorre. El Pabellón es un umbral a través del cual se conectan no solo ámbitos físicos, sino también metafísicos o conceptuales:

“En Barcelona, Mies hacía perceptible aquel espacio metafísico que existía como idea detrás del espacio empírico, con medios artísticos, para permitir a los hombres que recorrieran este marco y experimentasen las posibilidades de la vida oculta en ellos mismos y en su época.”³⁵

En el contexto de esta interpretación, en definitiva, alcanza la condición de umbral entre ‘lo real y lo imaginario’, pues actúa entre múltiples analogías que lo significan como un mundo ajeno al tiempo, y como el “reflejo de un mundo más grande”³⁶: aquel en el que se encuentra insertado.

Es en esta condición simultánea de pertenencia y escisión, real e imaginaria, donde los valores simbólicos del umbral alcanzan una mayor similitud al comparar la Habitación Roja con el Pabellón de Barcelona. Si de este último hemos observado cómo, a través de la transparencia, la continuidad en los ejes o los reflejos el edificio abstrae elementos de su entorno, incorporándolos para conformar un ámbito que también supone una ruptura respecto de éste, la Habitación Roja radicaliza los mecanismos que la serie desarrolla en su ambigua representación espacial entre el interior y el exterior para desarrollar un ámbito que, en principio representado como un umbral metafísico entre dos mundos, acaba por mostrarse también como un umbral físico:

“In its unforgettable first appearance, the Red Room, where Special Agent Dale Cooper sees the Little man (...) is obviously a dream. However, by the end of the series Cooper has a full-fledged threshold experience when he finds and enters the Red Room when actually crossing an external threshold in Glastonbury Grove, a stand of trees just outside the town limits.”³⁷

La Habitación Roja no sólo se configura como un umbral por aparecer al borde entre el bosque y la ciudad, ni siquiera porque el espacio profundo de la masa vegetal se transforme en una superficie de terciopelo para marcar la entrada; también, al igual que el Pabellón, es sensible a su entorno en tanto que se configura mediante una operación homotética en la que ciertos elementos y personajes de Twin Peaks habitan sus espacios para subvertir las relaciones entre éstos y distorsionar y diluir la frontera entre los dos mundos que la Habitación Roja une al tiempo que separa (fig.09).

35

NEUMEYER, Fritz; Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio*. Ed. El Croquis. Madrid, 1995; p.326

36

CONSTANT, Caroline; *Op. Cit*; p.52

37

NOCHIMSON, Martha; *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*. Ed. University of Texas Press. Austin, 2013; p.7

fig 09
Dobles en la Habitación Roja

Así su identidad como umbral también se conforma gracias a una cierta abstracción del mundo del que surge y los acontecimientos que allí tienen lugar son réplica o consecuencia distorsionada de lo que ocurre fuera, acentuando su doble faceta de espacio real e imaginario, pues nunca nos es posible discernir si el lugar existe verdaderamente o sólo es una proyección de la mente de Cooper.

Esta doble lectura que abre la interpretación de la Habitación Roja como umbral provoca que funcione como un espacio catárquico que trabaja simultáneamente como catalizador y síntesis de los acontecimientos, como una referencia abstracta al entorno y también como una visión concentrada de éste en la que cada uno debe discernir qué es real y qué está imaginando. El interior de la Habitación Roja puede leerse como un recorrido por los bosques de Twin Peaks en los que, en el sentido inverso a la interpretación de los muros del Pabellón, el espacio profundo del bosque se abstrae en una superficie de terciopelo rojo que puede limitar al mismo tiempo un contorno físico o una frontera psicológica entre los mundos que colisionan en la mente de Cooper: de un lado aquel en el que aparece el cadáver de Laura Palmer envuelto en plástico; de otro, aquel en el que se aparece viva envuelta en terciopelo aportando detalles sobre su propia existencia y fatal destino. Así, el terciopelo actúa como marcador de ese umbral a través del cual entran en contacto diferentes realidades; tanto en el Pabellón de Barcelona como en la Habitación Roja la cortina significa esa unión entre lo que ocurre delante y lo que ocurre detrás, el “‘backstage’ donde se fabrica una ilusión”³⁸. Otro mundo. En definitiva el, umbral entre diversos mundos y diferentes tiempos que entran en contacto a través de un ámbito que surge de la colisión entre la realidad y los deseos: un umbral que se retuerce sobre sí mismo en estas dos caras y que, como una cinta de Moebius, son a la vez haz y envés en un recorrido sin principio ni fin en el que múltiples lugares coexisten. Y cuando las dos realidades que hay a cada lado de la superficie se superponen, inevitablemente nos encontramos en ese umbral; en esa bruma de ambigüedad física y psicológica en la que se confunden emplazamientos, tiempos e identidades.

38
MARTIN, Richard; *The Architecture of David Lynch*.
Ed. Bloomsbury. Londres, 2014; p.143

El Laberinto

La interpretación del Pabellón como un espacio cuyo principal propósito es el de ser recorrido se entrecruza, ya desde los primeros artículos, con otras características como su vacuidad o su inutilidad, que poco a poco van depositando unos determinados matices sobre la idea que se conforma a partir del tránsito del edificio. En el momento en que este tránsito comienza a realizarse a través de las fotografías, a la ausencia de un recorrido claramente definido que la secuencia del reportaje tampoco aclara, se suma el efecto desorientador de los reflejos y una estructura formal abierta en la que no es posible encontrar un patrón que unifiquen la posición de elementos en la planta, ni sus características materiales. La paulatina radicalización de estos aspectos inscribe, con el tiempo, el tránsito del Pabellón dentro del contenido simbólico del laberinto.

En los textos de los testigos oculares todas estas observaciones aparecen de manera incipiente, asentándose como aspectos sobre los que la interpretación del Pabellón vuelve nuevamente al estirar estos conceptos bajo la estética de 'lo inquietante'. Así, Justus Bier hace referencia tanto a la falta de una ley compositiva clara como a la posibilidad de deambular sin rumbo por el espacio:

*"[El Pabellón de Alemania es] un edificio sin finalidad alguna (...) un espacio vacío (...) el edificio prescinde de la alineación simétrica. La secuencia de espacios interiores permite caminar libremente."*³⁹

Del escrito se deduce que el principal propósito del Pabellón es el de generar un recorrido por el que caminar sin un rumbo definido, simplemente por el placer de contemplarlo, sin embargo, este camino no discurre constreñido a ninguna ley compositiva aparente, y los muros que delimitan las estancias tampoco generan unos espacios claramente señalados o cerrados, como apunta Bernouilli:

*"Los muros se disponen unos contra otros formando esquinas abiertas, colocándose libremente en el espacio."*⁴⁰

La libre disposición de los muros, que procura no cerrar espacios por tres costados, no solo amplía los posibles caminos a seguir, también provoca que los recorridos por el edificio sean circulares en la mayoría de los casos; pese a que se tomen diferentes alternativas el Pabellón parece devolvernos insistentemente al mismo lugar. Desde este lugar y gracias al vidrio se observa otro hacia el que se camina para volver a encontrarse en la misma situación: el ámbito en el que ahora nos hallamos, aunque distinto, contiene también a aquel del que procedemos; no sólo se genera con los mismos materiales y sistemas, sino que también sigue presente mediante las transparencias y los reflejos que logran un efecto desorientador en el que los espacios se confunden unos con otros, como observa Rubio i

39

BIER, Justus; *Op. Cit*

40

BERNOUILLI, Hans; *Op. Cit*

Tudurí:

*"El Pabellón no contiene nada más que espacio (...) los vidrios reflejan de tal suerte que aquello que se ve a través se confunde con lo que se ve reflejado."*⁴¹

Al caminar por los espacios del Pabellón se sobreviene una permanente sensación de 'dejá vu', el ámbito siempre parece el mismo que aquel del que procedemos, aunque con los elementos dispuestos en un orden ligeramente distinto; recorrer el Pabellón es girar en círculos a lo largo de un camino en el que el paisaje se encuadra a sí mismo, deformándose sobre sus propios elementos, que son a su vez inestables por las características de los materiales que lo componen mediante un efecto que se resalta en el reportaje de la BBB. Mediante la supresión del color en las fotografías, los tonos intermedios se entrelazan y amalgaman, confundiendo reflejos con transparencias, vetas del mármol con vegetación y fondo con primer plano en un efecto también potenciado por su condición de soporte bidimensional. Los espacios interiores del Pabellón se muestran siempre similares pero nunca exactamente iguales, pues al anular la variable del movimiento por el espacio es muy difícil discernir de dónde proceden los múltiples fragmentos que se proyectan sobre los contornos de las salas.

La profundidad y amplitud virtual del recorrido del Pabellón en sus imágenes conduce a una interpretación del espacio en clave escalar, por la cual, gracias a las abstractas relaciones entre sus elementos a través de la forma y la materialidad, el edificio cobra una dimensión inabarcable; el Pabellón adquiere una cierta condición fractal, en la que un elemento que se relaciona consigo mismo acaba configurando un espacio sin límites discernibles, según deduce Peterson:

"The abstraction in Mies's work is not a preference for pure simplicity as much, but a philosophical abstraction, the logical isolation of aspects from the total in order to reveal essential relationships.

*What we experience in a Mies building as a result of this abstraction, is both the fact of material elements and the idea of an 'unformed and limitless space', the bare fact as percept and the silent, empty space as concept are held together through the assumed axiom of geometry."*⁴²

41

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M.; *Op. Cit*

42

PETERSON, Steven K.; *Idealized Space: Mies-conception or Realized Truth?* en *Inland Architect* vol. 21, num. 5. Mayo de 1977; pp.4-11

La representación fotográfica del Pabellón exagera los reflejos y el vacío del espacio que ya detectaban los testigos oculares para añadirle una condición intrincada e indefinida sobre la que se sustenta su evolución hacia los valores simbólicos del laberinto. Sin embargo, este simbolismo no sólo está unido al reportaje BBB, pues éste también se complementa con la

evolución en el entendimiento de la relación del edificio con el lugar.

La inutilidad de sus espacios y su total continuidad y apertura hacia los terrenos de la Exposición Internacional hace que, sobre su interpretación, se depositen ciertos matices relacionados con el Pintoresquismo que encuadran los mecanismos del Pabellón dentro de los divertimentos propios de los jardines, que nuevamente quiebran la superficie de la realidad en un plano conceptual para introducir lo irracional y lo misterioso en su significado, según observa Constant:

*"The Pavilion shares with the Wunderkammer the aim with epitomizing a sense of mystery and wonder rather than offering rational explanation."*⁴³

En tanto que dispositivo de jardín y, por tanto, desprovisto de todo sentido que no sea lúdico, el Pabellón se transforma en un instrumento para generar significados: al tiempo que representa una ruptura con la realidad también se constituye en sí mismo como una "realidad alternativa"⁴⁴, una realidad que se solapa con el símbolo del laberinto en dos niveles: el físico y el psicológico.

El Pabellón, como objeto construido en el medio físico, se relaciona con su entorno a través de sus espacios abiertos, vacíos e inútiles para suponer una ruptura al tiempo que, paradójicamente, sirve de nexos. Como en los laberintos de la jardinería del siglo XVIII, el Pabellón ocupa un vacío en el paisaje, aprovechándose de sus leyes para tergiversarlas a través de otro vacío que sólo cobra sentido cuando se transita, pues el Pabellón, en su condición de laberinto, "ofrece contornos donde antes sólo había un espacio vacío"⁴⁵. Sin embargo, en tanto que objeto construido en los medios de representación, el Pabellón sufre una deformación que alterna el plano físico y el psicológico a través de la estética de 'lo inquietante'.

En el recorrido virtual que se realiza mediante las fotografías los espacios del Pabellón se fragmentan, superponen, entrecruzan y deforman de tal manera que parece que se camina en círculos, que el punto de partida coincide con el punto de llegada, que todos sus espacios son, en realidad, uno sólo que cambia incesantemente, siguiendo una lógica onírica similar a la anécdota en la que Freud contaba una de sus experiencias mientras recorría un barrio de una pequeña capital de provincia:

*"I hastened to leave the narrow street in the next turning. But after having wandered about for a time without inquiring my way, I suddenly found myself to excite attention. I hurried away once more, only to arrive by another detour at the same place yet a third time. Now however a feeling overcame me which I can only describe as uncanny."*⁴⁶

43

CONSTANT, Caroline; *Op. Cit.*; p.52

44

Ibid.; p.53

45

MILUN, Kathryn; *Pathologies of Modern Space: Empty Space, Urban Anxiety, and the Recovery of the Public Self*. Ed. Routledge. London & New York, 2006. p.238

46

FREUD, Sigmund cit. en VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny*; p.43

Este esquema es uno de los mecanismos básicos de 'lo inquietante', pues ésta estética siempre implica, de un modo u otro, la repetición como sistema generador. El Pabellón se convierte, gracias a los reflejos de sí mismo que proyecta sobre sus superficies, en un único ámbito que se duplica incesantemente. La duplicación se une al recorrido circular para que el Pabellón construya un recorrido cíclico, infinito y virtual⁴⁷ de la misma forma que el descrito por Melville:

*"Almost every room like a philosophical system, was in itself an entry, a passageway to other rooms and system of rooms, a whole suite of entries in fact, like the daydreamer whose mental map these rooms seemed to emulate, going through the house you seem to be forever going somewhere and getting nowhere. Indeed, one might entirely lose one's way: it is like going oneself in the woods; round and round to the chimney you go, and if you arrive at all it is just where you started and so you begin again and get nowhere."*⁴⁸

El espacio del Pabellón, al revisar sus interpretaciones e imágenes bajo la estética de 'lo inquietante', participa de esta ley de generación en la que al caminar a través de un único espacio se llega nuevamente al mismo lugar, ya ligeramente distinto, en un proceso que, retorciéndose sobre sí mismo de manera indefinida, nos introduce en el símbolo de laberinto. La Habitación Roja participa de esta misma ley de generación, duplicando una y otra vez sus espacios para conformar su estructura interna.

El Pabellón construye su identidad como laberinto al situarse en continuidad con el entorno e introduciendo en éste un ámbito que, aunque físico y real, se descompone en múltiples fragmentos para después agruparse mediante infinitas reflexiones que se superponen, proyectando sobre sí mismo la imagen deformada de ese espacio real originario. La Habitación Roja también surge de un ámbito físico real que pertenece a la trama de la serie; un lugar relacionado con la muerte de Laura Palmer que más tarde multiplicará su presencia, aunque de forma abstracta y esotérica, para conformar el laberinto en el que se introduce Cooper, abriendo nuevamente esa doble interpretación en la que el tránsito por la Habitación Roja es un producto de la mente que mezcla situaciones y lugares con la lógica del sueño.

Durante el quinto episodio de la serie los agentes encuentran, sumergida en el bosque, la cabaña en la que asesinan a Laura Palmer. Tal y como le había anticipado el enano durante su sueño en la Habitación Roja, en ese lugar *"siempre hay música en el aire"*, y cuando acceden todavía hay un disco de vinilo sonando junto con pruebas del asesinato. Mediante esta relación, el espacio onírico de la Habitación Roja se vincula a un espacio físico, pero no es lo único que comparten, ya que las ventanas de la cabaña están cubiertas con cortinas rojas (fig.10). El ámbito de la cabaña

47

"Mies at the Barcelona Pavilion would solve the discrepancy between wall [the Great Wall of China] and tower [as foundation of the Babel Tower] by making the walls come together in such a way so as to make the journey between them of a circular nature. In locating the front door around a wall and subsequent turns in like a manner, Mies would force the visitor to travel on circular terms, thus initiating a circular logic for the rest of the experience to come. In this sense, it would be easy to argue that the Barcelona Pavilion is in many ways a collapsed Babel but one that can be reconstructed through experience and interpretation."

RAHMANI, Ayad B.; *Kafka's Architecture: Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*. Ed. McFarland. Jefferson NC, 2014; p.52

48

MELVILLE, Herman; *I and my chimney*

se deforma a partir de su elemento más característico y se reproduce indefinidamente para generar la Habitación Roja cuando ésta surge, de la nada, en mitad del bosque.

Este sistema repetitivo acaba por generar un laberinto de espacios que, al igual que el Pabellón, introduce un tránsito circular formado por un ámbito amueblado al que siempre se le asocia un corredor o pasillo presidido por una escultura femenina. A partir de estos elementos se configura un montaje que, gracias a las variaciones introducidas en una continua sucesión de espacios similares pero nunca idénticos, genera una relación fluctuante entre sus partes, provocando que en ningún caso exista un centro conceptual que las organice: es el mismo espacio y los fragmentos de éste que se proyectan en la memoria los que generan su contenido simbólico, siempre asociado al movimiento, tal y como sucede en los laberintos. De forma análoga, las imágenes BBB introducen en el tránsito virtual del Pabellón estos mismos elementos que acaban por asociarlo a ese mismo símbolo, tal y como observa Hays:

"There is no prescribed logic of passage; the composition is neither a relational hierarchy of component parts nor a series of identical units repeated in a potentially endless chain (...)

*The fragmentation and distortion of the space is total. Any transcendent order of space and time would confer an overarching unity onto this assemblage is systematically and utterly dispersed. Mies has constructed a labyrinth that denies us access to the ideal moment of organization lying beyond the actual experience of this montage of contradictory, perceptual facts."*⁴⁹

La interpretación de Hays, ilustrada en su mayoría por las imágenes BBB que muestran el interior del edificio, añade otra variable al entramado espacial del Pabellón; el tiempo tampoco se considera un elemento lineal ni, por tanto, en continuidad. Este fenómeno, tal y como apunta Vidler, se

fig 10
Izquierda
 Exterior de la cabaña
Derecha
 Interior de la cabaña

49

HAYS, Michael; *Critical Architecture: Between Culture and Form en Perspecta* vol. 21 (1984). Ed. Yale University; p.24

encuadra dentro de la estética de 'lo inquietante':

*"This anxiety of time, as expressed in the intellectual attempts to imagine imposible features to return to equally imposible pasts, was accompanied by a fascination with the consequences of time's errors— the dystopian effects of uninvited interference with the natural development of things, on the one hand, and the psychological effects of past and future shock on the other."*⁵⁰

fig 11
"I'll see you in 25 years"

El Pabellón no sólo se fragmenta en el espacio sino también en el tiempo, al igual que ocurre en la Habitación Roja, en la que aparecen personajes 25 años más viejos (fig.11) de lo que en realidad son, proyectándose desde el futuro y compartiendo el espacio con otros que habitan en el pasado⁵¹. Diferentes espacios y tiempo se solapan en ambos casos sobre una realidad para deformarla hasta convertirla en laberinto: la Habitación Roja y el Pabellón en sus imágenes toman los mecanismos de representación del espacio en el cine negro, en el que la ciudad adquiere una evidente condición laberíntica al ser comprendida desde las obsesiones del protagonista, haciendo que el espacio real y el onírico se fusionen:

*"It is axiomatic that in film noir the city of dreams and the city of reality merge, with an effect that is not harmonious but disjunctive."*⁵²

Una vez inmersos en sendos laberintos, que superponen diferentes tiempos y espacios proyectados desde la percepción subjetiva hacia la realidad, queda indagar qué es lo que esta proyección imprime sobre el espacio, qué es lo que superpone o, dicho de otro modo, cuál es ese deseo oculto que impregna sus espacios hasta deformarlos. La transformación del espacio real mediante el espacio imaginario activa ciertos mecanismos

50
VIDLER, Anthony; *Op. Cit.*; p.5

51
"The turn from the world of desire to the world of fantasy clarifies the structural role that the Red Room plays. In both worlds of the film, it occupies a transcendent place where the constraints of time and space don't apply (...) This transcendent place exists because the systems of signifiers always contains a gap that doesn't exist within that system."

MCGOWAN, Todd; *The impossible David Lynch*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007.; p.144

52
CHRISTOPHER, Nicholas; *Op. Cit.*; p.188

relacionados con 'lo inquietante' y el psicoanálisis que vinculan la experiencia de recorrer el laberinto a la de indagar en el subconsciente:

*"It is no wonder that psychoanalysis, dreams and sexual interplay in all its varieties take on such a prominent role in the noir city. The labyrinths of dreams and sexual fantasy overlap, interconnect, and merge in each individual within the greater labyrinth of the physical city – which itself is a catalyst of dreams and fantasies."*⁵³

Si es un deseo el que distorsiona el espacio hasta convertirlo en un laberinto, éste a su vez simboliza una búsqueda que nos sumerge en sus entrañas hasta dar con su centro, un centro que, en el curso del laberinto aparece y desaparece, se muestra huidizo para hacernos errar en el camino, fragmentando su presencia a través de pruebas y sacrificios que deben superarse para poder encontrarlo. Porque éstas pruebas a superar en la búsqueda del centro son la esencia del laberinto como símbolo.

En la analogía simbólica del Pabellón con el laberinto es decisiva la capacidad sugestiva de las imágenes para amplificar la ambigüedad de los contornos mediante la "ausencia de sombras"⁵⁴ que permitan orientarnos en el interior y por la cohesión espacial que provoca el blanco y negro; las imágenes suponen un conflicto en el que se abandona al espectador, 'wandering without exists... in a forest of pure data'⁵⁵, como observa Tafuri. El Pabellón nos engaña y muestra imágenes virtuales hasta que alcanzamos su centro:

*"Las formas puras revelan una continuidad espacial 'aparente'; las transparencias se convierten en diafragmas intraspasables. Un laberinto de signos que se calma en el espacio metafísico de la piscina interior, revestida de mármol negro, "animada" de una escultura de Georg Kolbe colocada fuera de nuestro alcance."*⁵⁶

En este edificio como montaje de partes que describe Tafuri emerge, gracias al reportaje BBB, el laberinto que es capaz de integrarlas⁵⁷. Para él, éste es un laberinto de signos, de indicios o señales de algo⁵⁸, rastros que bien podrían indicar ese camino hacia el centro. En las fotografías del Pabellón Alemán, especialmente en las interiores, la escultura de Kolbe aparece incesantemente desde diferentes puntos de vista, a través de vidrios o reflejada en mármoles. Una presencia enigmática no sólo por ser la única figura humana en este espacio vacío, laberíntico y abstracto; también por la forma en la que ésta se representa a sí misma en las superficies: lejana, oscura, borrosa o descompuesta en su sombra y su reflejo, siempre a través de un elemento que ejerce de mediador entre ella y el habitante, al que atrae irremediabilmente (fig.12). Su presencia sólo se hace real al llegar al "espacio metafísico de la piscina interior", lugar en el que las fotografías dejan de estar congestionadas de reflejos, y los signos

53

Ibidem

54

DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005.; p.102 n64

55

TAFURI, Manfredo; *La Esfera y el Laberinto*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984; p.112

56

TAFURI, Manfredo & DAL CO, Francesco; *Arquitectura Contemporánea vol.1*. Ed. Aguilar. Madrid, 1989.

57

"El laberinto constituye un agente muy seguro de homogeneización espacial."

NAVARRO BALDEWEG, Juan; *La Habitación Vacante*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001; p.79

58

"Indicio, señal de algo" según la segunda acepción del diccionario de la Real Academia

fig 12

Der Morgen fragmentada en su sombra y su reflejo
MMA-298, Berliner Bild Bericht (detalle)
Fundació Mies van der Rohe

que la estatua nos enviaba se ‘calman’. Sin embargo, cuando se llega al supuesto centro del laberinto, el objeto anhelado resulta ser inalcanzable, y su imagen vuelve a duplicarse en el espejo negro del suelo que nos impide llegar hasta ella. El laberinto del Pabellón no tiene centro⁵⁹, es una trampa que utiliza medios expresivos análogos al símbolo del laberinto en el cine negro:

“He descended downwards, into an underworld, on a spiral. The object of his quest is elusive, often an illusion. He is destroyed in one of the labyrinth’s innermost cells, by agents of a larger design of which he is only dimly aware.”⁶⁰

En la evolución simbólica del Pabellón las fotografías de Sasha Stone juegan un papel primordial, puesto que a través de su estudio se van superponiendo paulatinamente todos los elementos del laberinto clásico. A través del vacío y la imagen replicada el Pabellón nos lleva a su centro, pero de éste se sale sin haber alcanzado esa promesa, pues en el último momento nos damos cuenta de que es inalcanzable y, como Orfeo, se sale del laberinto nuevamente solo.

El laberinto de la Habitación Roja, como referencia a los del cine negro, comparte con el Pabellón estas mismas señas de identidad, de hecho es precisamente el mito de Orfeo el que subyace en Twin Peaks, y es

59

“Transcendental and concrete, timeless and of its time, finite and infinite, the Pavilion provided immersive labyrinthine environment without hierarchy center or end, a catalyst for opening perception and consciousness of mind to itself and other”

MERTINS, Detlef; *Op. Cit.*; p.155

60

CHRISTOPHER, Nicholas; *Op. Cit.*; p.8

sencillo interpretar a Cooper como el héroe que recorre un inframundo de terciopelo rojo “en busca de una mujer”⁶¹. Esta asimilación de Cooper con Orfeo no solo se deduce del posible paralelismo de los acontecimientos entre el mito y la serie; también las referencias cinematográficas juegan un papel importante para establecer el vínculo, pues el grecado del suelo en la Habitación Roja es idéntico al empleado por Jean Cocteau en *Orphée* (1949) en el momento en que Orpheus atraviese el umbral hacia el inframundo (fig.13).

fig 13
 Orfeo atraviesa el espejo
Orphée (Jean Cocteau, 1950)

Al igual que el Pabellón, la Habitación Roja envía numerosas pruebas y engaños, las imágenes distorsionadas del centro del laberinto se suceden y superponen, encarnándose en diferentes cuerpos (fig.14) y diferentes tiempos, entrelazándose con ese espacio que se repite una y otra vez, simultáneamente real e imaginario, en el que la realidad se complementa con proyecciones oníricas, pues tal y como susurra la Muerte a Orpheus en la película de Cocteau: ‘el rol del soñador es el de aceptar sus sueños’⁶²; en el caso de la Habitación Roja y del Pabellón en sus fotografías, el rol es aceptar una arquitectura creada por una mezcla de realidad, asociaciones aleatorias y elementos del subconsciente que, en clave surrealista, se funden en el símbolo del laberinto.

61
 ALEXANDER, John; *The Films of David Lynch*. Ed. Letts. London, 1993.; p.157

62
 MARTIN, Richard; *Op. Cit.*; p.160

fig 14
Izquierda
 Cooper con Caroline Earle
Derecha
 Caroline Earle transformada en Annie Blackburn

El Espejo

En el proceso de formación de los valores simbólicos del Pabellón, las características espaciales que ya habían apuntado los testigos oculares son objeto de una cierta exageración expresionista propiciada por las cualidades que el edificio muestra en sus fotografías. Además de representar el vacío y la “inutilidad de los espacios” al mostrarlos completamente deshabitados, su contenido simbólico se conforma gracias a los reflejos, pues éstos desdibujan los contornos para generar su condición de umbral a la par que componen un efecto caleidoscópico y desorientador sobre las superficies que deriva en la interpretación del Pabellón como un laberinto. Los reflejos actúan como un catalizador de significados, fusionándose en última instancia para conformar el principal símbolo del Pabellón por contener, en parte, a los anteriores: el espejo.

Tanto en Twin Peaks y la Habitación Roja como en el Pabellón, el empleo del espejo introduce un doble matiz o valor. Por una parte encontramos su acción fenomenológica en la que los reflejos introducen, de manera literal, un espacio virtual e inalcanzable, una imagen de otro lugar que supone una disrupción en la continuidad espacial. Por otra parte, sin embargo, nos topamos con una acción psicológica cuando sus superficies nos devuelven, superpuesta a ese lugar virtual, nuestra propia imagen habitándolo, porque es gracias a la repetición que éstos ámbitos construyen su sentido y significado. Un significado que, a través de la duplicación, se integra plenamente en el sustrato que componen el cine, el psicoanálisis y ‘lo inquietante’ en la revisión postmoderna del Pabellón y en la Habitación Roja:

“There can be no instance of the uncanny that does not always imply repetition.”⁶³

La principales interpretaciones de los testigos oculares del Pabellón inciden, en su práctica totalidad, en las cualidades reflectantes de los paramentos, aunque restringiendo el efecto de éstos al campo fenomenológico descrito anteriormente y, como en el caso de Genzmer, apenas comentándolo como una cualidad entre otras tantas:

“En la parte cubierta adyacente a la derecha se observan ciertos componentes constructivos (paredes y pilares) que son reflectantes o transparentes (o ambos) (...) la zona estrecha abierta por arriba, situada a la derecha del todo, que es a la que habitualmente los visitantes acceden en último lugar, contiene elementos constructivos tanto horizontales como verticales que reflejan la superficie de agua negra y los muros perimetrales formados por vidrios de espejo⁶⁴ de color verde botella y mármol verde de Tinos.”⁶⁵

63

KOFMAN, Sarah; *Freud and Fiction*. Ed. Northeastern University Press. Lebanon NH, 1991;p.137

64

“Spiegelglass” en el original

65

GENZMER, Walther; *Op. Cit*

Aunque se resalta la capacidad de los materiales para generar reflejos,

en ningún momento se hace referencia al efecto de éstos sobre la percepción del espacio. Sin embargo, Justus Bier, al hacer referencia a los ‘muros de vidrio’ sí que emplea un recurso literario para hacer alusión a la característica superposición de imágenes que el Pabellón logra mediante el reflejo y la transparencia:

*“(...) en estos muros de vidrio el color manda. Si bien el muro delantero aún está cubierto con vidrios de espejo incoloros, el trasero cuenta con vidrios de espejo de color gris marengo y el del patio con vidrios de espejo de color verde oliva en paños alargados; estos muros definen el espacio sin acotarlo, con una materialidad inaccesible característica.”*⁶⁶

Pero es nuevamente Rubio i Tudurí el que esclarece la naturaleza de esos reflejos indicando, aunque parezca una obviedad, de qué se tratan exactamente:

*“Algunos de los vidrios, de tonos oscuros y neutros, reflejan las cosas y la gente (...)”*⁶⁷

El arquitecto catalán introduce la presencia humana que las fotografías se encargan de eliminar para construir el único testimonio en el que las personas no aparecen como referencia abstracta aludiendo al visitante. Rubio i Tudurí describe un pabellón habitado, pero sorprendentemente esta “gente” que menciona no deambula por el edificio, no utilizan los muebles ni llenan el silencio con sus conversaciones ni con sus susurros; su presencia es meramente virtual, queda restringida al espacio del otro lado, al de los reflejos. Del artículo se deduce un tránsito solitario por “espacios metafísicos” en el que los únicos acompañantes se mueven silenciosos, atrapados en las superficies. Como sucedía en la interpretación de Benjamin sobre la Capilla Médici en San Lorenzo, “lo óptico ha reemplazado a lo táctil”⁶⁸.

En el cine y la literatura existen gran cantidad de ejemplos en los que el espacio real pasa a ser invadido por el espacio imaginario del otro lado del espejo o viceversa en un mecanismo que, como se ha estudiado, está en el nacimiento conjunto del psicoanálisis y el cine que más tarde será la base de ‘lo inquietante’. Y si el espacio del Pabellón es entendido, ya desde un primer momento, por su interacción con los reflejos y, por lo tanto, con los espejos, éstos también constituyen una parte fundamental con la construcción del relato en Twin Peaks y, en consecuencia, con la Habitación Roja.

Los espejos resultan esenciales en Twin Peaks; así lo revela el hecho de que tanto la escena con la que comienza la serie como el plano que le pone fin sean personajes mirando fijamente un espejo en actitud no de contemplar

66

BIER, Justus; *Op. Cit*

67

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M.; *Op. Cit*

68

Ver VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001 p.94

fig 15
Izquierda
Primera secuencia de Twin Peaks, Josie Packard
Derecha
Última secuencia de Twin Peaks, Dale Cooper

su propia imagen, sino de interrogarla, de buscar en ella una esperanza de reconocerse (fig.15). De principio a fin la serie juega constantemente con los espejos, pero no solo con el fin de resaltar el cuestionamiento de la propia identidad de algunos personajes⁶⁹. A través de los espejos los habitantes de la Habitación Roja entran en contacto con los de Twin Peaks, introduciendo en el espacio físico una disrupción en forma de presencia virtual, una presencia que no puede tocarse pero que influye de manera determinante en el espacio y en los acontecimientos. Si mediante las transiciones entre escenas la Habitación Roja se localizaba entre el pueblo y el bosque, es a través de los espejos que éstos ámbitos entran en contacto directo; la Habitación Roja es el espacio del otro lado del espejo (fig.16).

fig 16
El espejo devuelve a Leland la imagen de BOB

69
"The convention of the mirror, used throughout the series as the hackneyed trope signalling the reversal of inside and outside, appearance and reality, is given another turn: subjects are chillingly presented as no more than reflections of the mirror."
BOTTING F. & WILSON S.; *Bataille*. Ed. Palgrave. Basingstoke, 2001; p.149

De la lectura detenida del artículo de Rubio i Tudurí y la observación y estudio de las fotografías del Pabellón Alemán, es Quetglas quien introduce la proyección del 'yo' en los reflejos del Pabellón, sustituyendo a éstos por el objeto del que proceden: un espejo. En el constante juego del edificio al devolver nuestra propia imagen duplicada se encuentra su verdadero sentido:

“El visitante [del Pabellón] (...) es un personaje cuyo papel consiste, sobre todo, en considerarse a sí mismo (...) Todavía no ha pisado la superficie de la plataforma cuando, a medio subir, ya puede mirar hacia el interior del Pabellón, muy próximo a su derecha. Mira adentro y se ve a sí mismo, al otro lado del cristal, dentro del Pabellón, reflejado por el cristal oscuro, contra el cielo y las nubes, con árboles a su alrededor.”⁷⁰

Al igual que ocurre en Twin Peaks, nuestra imagen oscurecida y deformada en el espejo produce un efecto de tensión en el espacio, que pasa a ser absorbido y vaciado por el otro lado. La imagen virtual succiona la atención del visitante hasta hacerlo habitar en el espejo; la experiencia de recorrer el Pabellón se convierte en observar nuestro reflejo deambular por el edificio y por los lugares que se le superponen, venidos de no se sabe dónde, mientras que, entre el desasosiego y la sorpresa, se pierde la consciencia de uno mismo:

“Cuanto más se llena al interior del espejo con riquísimos paisajes intransitables, más se vacía la sala frente a él (...) Espejos, disipadores de salas, que vacían, agotan el lugar desde donde los miramos, que trasladan el interés al otro lado del cristal, que orientan el deseo, irrefrenablemente lo orientan, pero en la dirección que nunca va a poderse seguir: al otro lado del espejo. El espejo es ventana hacia el único mundo que valdría la pena conocer, donde valdría la pena transitar, donde la vida y la morada serían posibles.”⁷¹

El Pabellón lleva al límite el juego especular de sus simetrías en las vetas del mármol por el despiece de la piedra, en el reflejo del cielo en los estanques. Se compone de múltiples imágenes que siempre aparecen duplicadas, pero también de mecanismos simétricos, de operaciones que sólo tienen sentido cuando se encuentran al mismo tiempo en su condición lógica y en la invertida, porque “el Pabellón es un espejo”⁷².

La Habitación Roja entra en contacto con Twin Peaks a través de los espejos, por eso cuando Cooper atraviesa las cortinas éstas marcan el paso al otro lado. Como Orfeo, Cooper penetra en el espejo. Sin embargo, ésta relación no es sólo metafórica o figurada. En tanto que la Habitación Roja codifica y condensa todos los mecanismos espaciales y diegéticos de Twin Peaks, el paso al otro lado se hace evidente porque sus espacios se generan y representan en una constante duplicación de ámbitos y situaciones evidente, pero este juego especular se lleva hasta sus últimas consecuencias en la construcción de la Habitación Roja como espacio cinematográfico. Las secuencias que aquí tienen lugar se ruedan también como un reflejo. Para dotar a la secuencia de ese aire inquietante y onírico, el rodaje de las escenas en la Habitación Roja se hizo al revés. Los actores

70

QUETGLAS, Josep; *Op. Cit.* p.65

71

Ibidem p.101

72

Ibidem p.136

debían andar hacia atrás o sentarse para que después, al “invertir el sentido de los fotogramas”⁷³, caminaran hacia delante o se levantaran; incluso debieron aprenderse sus líneas de diálogo como transcripciones fonéticas de las frases invertidas. De esta manera, al invertir el orden en montaje, los movimientos resultarían extraños y los diálogos estarían dotados de un ritmo y acento que imprime una atmósfera desasosegante al ámbito:

“P: Algo también chocante es que, cuando [la Habitación Roja] aparece en el sueño de Dale Cooper, toda la secuencia está rodada marcha atrás. ¿Por qué?”

R: En 1971 le pedí a Alan Splet que me grabara diciendo “Quiero lápices”. Luego le pedí que le diera la vuelta a la frase. Me la aprendí fonéticamente al revés y Al la grabó. La grabó al revés, con lo que recobraba el sentido normal, pero en una versión de extraña belleza (...) Cuando se me ocurrió la idea de la Habitación Roja, aquello debió de volver a mi pensamiento. Entonces desarrollé la idea, pensando que todo lo visual debería hacerse también al revés. El de la Habitación Roja es el rodaje en el que más me he divertido en mi vida, y el resultado me parece precioso.”⁷⁴

Para rodar las secuencias de la Habitación Roja se invierte el sentido de los acontecimientos con el fin de, en la sala de montaje, obtener su reverso, como un acertijo que cobra sentido al colocarlo frente al espejo puesto que, al igual que en la interpretación del Pabellón, la Habitación Roja es un espejo, y en la inversión de la imagen encuentra los mecanismos con los que construye su identidad. Una identidad que se relaciona directamente con ‘lo inquietante’ al introducir nuestro reverso:

“The principle of Evil is synonymous with the principle of reversal.”⁷⁵

Sin embargo, en este sistema de construcción espacial a través de la simetría y, por tanto, de la relación entre una cosa y su reverso, el efecto de ‘lo inquietante’ es patente al encontrarnos con nuestro reflejo; una imagen proyectada de nosotros mismo que, desde ese ‘espacio otro’, nos desafía en un nivel psicológico condensando lo real y lo imaginario en la superficie de un cristal; un espejo que Cooper atraviesa para entrar en la Habitación Roja, donde deambula perdido, sin entender las leyes que rigen ese espacio, entre salas prácticamente idénticas, hasta encontrarse consigo mismo: con su doppelgänger (fig.17). Entonces comienza una persecución frenética por las salas en la que Cooper intenta escapar de su fatal destino, pero su imagen duplicada acaba dándole caza y suplantándole. Cooper nunca sale de la Habitación Roja, es el doble quien ocupa su lugar.

Si el espejo es un símbolo compartido entre el Pabellón y la Habitación Roja no es solamente porque construya ambos sistemas en un nivel interno pues, como símbolo, éste debe funcionar también en sentido

73

DURHAM, Robert; *Twin Peaks: The Unofficial Companion* p.56

74

RODLEY, Chris; *Op. Cit*; pp.265-267

75

BAUDRILLARD, Jean; *The transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Ed. Verso. London, 1993; p.65

fig 17
BOB con el doppelgänger de Cooper

doblemente inverso: desde su nivel más profundo hasta su superficie externa, y nuevamente desde su imagen superficial hasta la otra para volver al nivel más profundo, porque es de esta manera que la Habitación Roja se convierte en un elemento mediador entre el Pabellón Alemán y el Pabellón de Barcelona, a través de un interminable juego de dobles:

“El Pabellón se desmonta, porque todo él es un espejo, que invierte cuanto se le enfrenta –un espejo que se refleja e invierte a sí mismo-. Todo en el Pabellón, se da dos veces, pero en posiciones inversas: el vacío y la riqueza, la luz y las sombras (...) Dos veces, simétricas y opuestas. Por lo tanto el Pabellón refleja en su construcción su desmontaje.”⁷⁶

Ambas historias se mueven entre la duplicación fenomenológica y la simbólica, pero también en la literal. Todo en ellas ocurre dos veces y es lo que provoca que el símbolo del espejo las sintetice en todos los niveles. Twin Peaks comienza con el cadáver de Laura Palmer envuelto en plástico, y de la existencia de la joven sólo quedan su diario, un vídeo, sus fotografías y los testimonios de aquellos que la conocieron (fig.18). También de los que no. Su ausencia es el motor de una ficción, el misterio de su muerte el detonante del deseo que provoca que los personajes quieran recuperarla, que incluso aparezcan dobles (fig.19) que vuelvan a correr su misma suerte, porque es esta tenaz duplicación la que obsesiona a Cooper hasta el punto de atravesar el espejo para entrar en la Habitación Roja. Un espacio imaginario conformado en su mente por el deseo de saber qué es lo que ocurrió, de recuperar a Laura, de volver atrás en el tiempo. Un espacio cuya materia es la nostalgia de un tiempo pasado y un cuerpo desaparecido en el que sólo encuentra reflejos... entre ellos, el suyo. Cuando Cooper sale de la Habitación Roja, su cuerpo parece el mismo, pero su espíritu es diferente; ahora es su doppelgänger quien ha tomado el control.

fig 18

Arriba/Izquierda

Diario Secreto de Laura Palmer

Arriba/Derecha

Interrogatorio a Bobby Briggs, novio de Laura

Abajo/Izquierda

Retrato de Laura Palmer

Abajo/Derecha

Video de Laura Palmer

El Pabellón Alemán desaparece y llega hasta nosotros a través de textos, fotografías y vídeos que duplican su aura una y otra vez. El deseo de habitarlo físicamente es el que termina por construir un espacio que la arquitectura del siglo XX había reconstruido incansablemente en su memoria. Y es así como nos encontramos finalmente en el Pabellón de Barcelona, con 'Der Morgen' en el estanque, con el mármol y con el cristal y con un terciopelo rojo que, a modo de telón, oculta tras de sí su componente de espacio imaginario, mil veces reconstruido y reinterpretado.

El Pabellón es un objeto que tiene infinitud de reflejos, y dos cuerpos que se miran a través del espejo imaginario construido por Sasha Stone. Indagar en ellos, en su realidad física, será el siguiente paso para descubrir por qué su espíritu ha cambiado.

fig 19
Arriba/Izquierda
Pabellón de 1929, fotografía de Sasha Stone
Arriba/Derecha
Laura Palmer
Abajo/Izquierda
Pabellón de 1986, fotografía de Jeff Wall (detalle)
Abajo/Derecha
Madeleine Palmer

'You'd better watch out, McPherson, or you'll finish up in a psychiatric ward. I doubt they've ever had a patient who fell in love with a corpse.'

Laura (Otto Preminger, 1949)

abc

Un diorama de piedra *Del Pabellón Alemán al Pabellón de Barcelona*

Barcelona, 2 de junio de 1986. En la Avenida Francesc i Guardia 7, en torno al mediodía, tiene lugar la inauguración del Pabellón de Barcelona: una nostálgica representación cargada de ecos de sucesos acontecidos en el mismo sitio más de medio siglo atrás. Las coordenadas son las mismas, pero ya no es el mismo lugar, tampoco los mismos actores, ni tan siquiera el mismo escenario.

Miles de testimonios proferidos desde aquel día de 1929 en el que comenzaba la Exposición Universal de Barcelona; aquellos escasos ocho meses de vida del Pabellón Alemán han sobrevivido, en el tiempo, a través de textos y fotografías.

Fotografías que congelaron algunos instantes de aquellos espacios que con el paso del tiempo fueron poblándose, como si de fantasmas se trataran, de los deseos de sucesivas generaciones de arquitectos, que proyectaban y reconstruían con palabras aquellos muros, losas y pilares una y otra vez.

Palabras que, tras atravesar la superficie del papel bajo la que habían permanecido cautivas durante tantos años, ahora se derraman nuevamente por el espacio, coaguladas en mármol y cristal, reflejando aquel tiempo pasado, que se entrelaza con el nuestro, cada vez que cruzamos la cortina.

b1

La construcción del Pabellón Alemán *antecedentes, proyecto y obra*

La historia del Pabellón Alemán como edificio construido apenas se extiende dieciséis meses, el periodo comprendido entre septiembre de 1928, fecha en la que Alemania decide construir su pabellón de representación nacional en la Exposición Internacional de Barcelona, y enero de 1930, cuando se clausura la exposición y el Pabellón Alemán es desensamblado y parte de sus piezas vendidas para recuperar una porción de la inversión que la República de Weimar había acometido en su construcción. La documentación que constata los hechos acontecidos en la corta vida del Pabellón Alemán es escasa, pero su estudio es imprescindible para calibrar el grado de especulación posterior a su desaparición.

Mies van der Rohe y las exposiciones

Las exposiciones juegan un papel fundamental en la vida y obra de Mies van der Rohe, puesto que el diseño de las mismas supuso no sólo una fructífera fuente de trabajo a través de la cual pudo desarrollar un buen número de temas que le acompañarán durante toda su trayectoria; también le permitió establecer contacto con personajes de la industria alemana del momento que, dado el éxito y la calidad de las propuestas, le encargarían la mayoría de los edificios que construye durante su etapa europea y que conforman el grueso de la obra con carácter permanente hasta su traslado a América en 1938.

También la exhibición (y el rechazo) de sus proyectos fue determinante en su trayectoria profesional y personal, tanto para cambiar la orientación de su trabajo primero, como para más tarde ayudarle a construir un discurso

coherente en torno a su obra y figura con el que se procura fama, un buen número de encargos y el desempeño de puestos de importancia tras emigrar a Estados Unidos.

El primer contacto de Mies con las exposiciones data de 1919, año en que tiene lugar la primera muestra que se lleva a cabo en Berlín tras la I Guerra Mundial, organizada por Walter Gropius bajo el título *'Ausstellung für unbenkannte Architekten'* (Exposición de arquitectos desconocidos), con la que se pretendía cuestionar la arquitectura del momento al tiempo que "intentaban anticipar las nuevas tendencias"¹. A esta muestra Mies envía su proyecto de la Villa Kröller-Müller (1912-1913), de raíces claramente neoclásicas (al igual que toda su obra anterior a 1920), y es rechazado por la dirección de la exposición con un inequívoco *'No podemos exhibirlo; buscamos algo completamente diferente'*².

Este momento supone un punto de inflexión en la trayectoria de Mies que, a partir de 1920, comenzará a realizar sus propuestas de rascacielos de vidrio, así como a ejercer una militancia activa en los círculos de la vanguardia berlinesa (fig.01) hasta su adhesión al Novembergruppe en 1922. Esta nueva identidad que Mies asume no sólo se verá reflejada en su obra; también en su nombre. Nacido como Maria Ludwig Michael Mies firma como Ludwig Mies hasta 1921 (fig.02), pero al tiempo que cambia de estilo, añade una diéresis a la "e" de Mies en un intento de amortiguar la desagradable sonoridad de Mies, que connota algo podrido o nauseabundo en alemán, e incorpora el apellido de soltera de su madre "Rohe" mediante la conjunción de raíces holandesas "van der", probablemente con el objetivo de "añadir un matiz aristocrático a su imagen pública"³.

fig 01
Inauguración de la 1ª Feria Internacional Dadá en la galería del Dr. Otto Burchard. Berlín, 30 de junio de 1929

1
MERTINS, Detlef; *Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde* en VV. AA. *"Mies in Berlin"*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; pág. 107

2
Mies en entrevista con Conrads y Horst Eifler en Berlín en 1964, grabada en el disco *Mies in Berlin* (Bauwelt Archiv 1), Berlín, 1966; citado en Ibid.; pág. 376

3
Sobre éstas y otras implicaciones fonéticas, semánticas y sociológicas del cambio de nombre a Miës van der Rohe, véase MERTINS, Detlef; *New Mies* en VV. AA. *The Presence of Mies*. Ed. Princeton Architectural Press. New York, 1994

fig 02

Casa Urbig (postdam (1915-1917) Alzado Sur
Firma en la esquina inferior derecha

4

SCHULZE, Franz; *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 1985; pág. 83

Schulze cita este hecho a través de una conversación personal (Berlín, 23 de junio de 1982) con uno de los asistentes de Mies en la obra del Pabellón Alemán: Sergius Ruegenberg. Éste relata que Mies ordena quemar "grandes secciones" de su archivo en 1924. Sin embargo en TEGETHOFF, Wolf; *From Obscurity to Maturity: Mies van der Rohe's Breakthrough to Modernism*, en VV. AA. *Mies van der Rohe, Critical Essays, edited by Franz Schulze*. Ed MOMA. New York, 1989; pág. 33, Tegethoff fecha el acontecimiento entre 1925 y 1926: "At some point in late 1925 or early 1926, Mies directed his assistant Sergius Ruegenberg to dim to the attic of his studio at Am Karlsbad 24 and destroy all the old plans and drawings that had been stored there."

5

Sobre la influencia en el desarrollo profesional de Mies propiciado por la publicación de sus proyectos no construidos gracias a su hábil manejo de los medios de comunicación, véase COLOMINA, Beatriz; *Mies not en VV. AA. The Presence of Mies*. Op. Cit.

6

SCHULZE, Franz; Op. Cit.; pág. 131

7

Para un amplio estudio de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, véase SOLÁ-MORALES, Ignasi; *L'Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929. Arquitectura i Ciutat*. Ed. Fira de Barcelona. Barcelona, 1985.

Gracias a la exhibición asidua de las imágenes de sus proyectos no realizados en la revista G, a partir de 1923 Mies comienza a consolidar su figura como arquitecto de vanguardia al tiempo que desaparecen la mayoría de los archivos del periodo 1918-1921, siendo probable que él mismo los mandara destruir con el objetivo de "simplificar el entendimiento de su paso del clasicismo a la modernidad"⁴. La fama y prestigio que alcanza a través de sus proyectos no construidos⁵ le llevan a asumir la dirección arquitectónica de la Weissenhofsiedlung en 1925⁶, momento a partir del cual realizará junto a Lilly Reich el diseño y montaje de las exposiciones de la Deutsche Werkbund, entre las que se cuentan el Plan de Ordenación Urbana Weissenhofsiedlung, el bloque de apartamentos que diseña dentro de la muestra, la Glassraum, la Sala del Linóleo, el Café de Seda y Terciopelo y, por supuesto, los Palacios de la Industria Alemana en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, a los que habrá que sumar el Pabellón Alemán.

La participación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929

La historia de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 comienza en 1914, cuando una comisión de industriales y políticos, motivados por el auge de la industria desde finales del siglo XIX y el grato recuerdo que tuvo para Barcelona la Exposición Universal de 1888, toma la decisión de llevar a cabo la Exposición de Industrias Eléctricas⁷, que debería tener lugar en 1917. Sin embargo, el inicio de la I Guerra Mundial primero, y la dictadura de Primo de Rivera después, retrasaron el evento hasta 1929, aunque respetando en gran parte el proyecto de Exposición de Puig i Cadafalch, cuyas obras habían comenzado en 1917 y terminado en 1923.

Para la joven República de Weimar ésta Exposición era la oportunidad de presentar en Europa sus avances en materia industrial desde la derrota en la I Guerra Mundial, al tiempo que les daba una oportunidad de cambiar la

imagen, aun vigente, en el exterior de país conservador caracterizado por sus ínfulas imperialistas. Para ello, el Reich se interesó “nuevas expresiones formales que evitaran las referencias historicistas”⁸ con el objetivo de proyectar una imagen de modernidad y honestidad⁹. Este interés y contexto es el que influye en la elección de Mies van der Rohe como arquitecto de la muestra.

Desde un punto de vista puramente comercial, las empresas querían abrir relaciones comerciales a nivel de exportación con España¹⁰, país que además les resultaba estratégico para ampliar estas relaciones a Latinoamérica no solo por su reciente pasado colonial; a causa de los retrasos sufridos por la Exposición Internacional, en este mismo año tenía lugar en Sevilla la Exposición Iberoamericana. La confluencia de estos factores, unidos a que en el verano de 1928 aún no había signos que presagiaran la gran crisis de 1929, hacían prever a las autoridades alemanas un óptimo aprovechamiento de la inversión que requería la participación en la Exposición; solo así se entiende el entusiasmo con el que finalmente la República de Weimar acometió su participación en la muestra.

El proyecto de la Exposición Universal de 1929 respondía al “criterio que por aquel entonces existía en torno a este tipo de intervenciones”¹¹, consistente en un sistema de grandes palacios ordenados alrededor de un elemento vertebrador: la avenida que unía la Plaza de España con el Palacio Nacional, situado en lo alto de la colina de Montjuïc. Los edificios dispuestos en torno a la avenida albergarían en su interior las distintas áreas temáticas (siderurgia, textil, electricidad...) ocupadas por las industrias de los países participantes.

Sin embargo, en 1927 y, pese a la contradicción con los mencionados criterios expositivos, los directivos de la Exposición de Barcelona deciden proponer a los distintos países interesados en participar que además del acondicionamiento de los palacios para exponer sus productos, también construyan un pequeño edificio de representación nacional que debía implantarse dentro del conjunto, en unos espacios asignados a tal efecto por la dirección de la Exposición.

Alemania, que aún no había acordado su participación en la Exposición de una forma oficial, en un principio responde negativamente a esta iniciativa¹² por considerar la idea “*poco práctica*” y los ocho meses que faltaban para la inauguración un tiempo insuficiente para la construcción del pabellón. En mayo de 1928 Alemania comunica oficialmente su participación en la Exposición y nombran a Georg von Schnitzler comisario general y a Mies van der Rohe director artístico¹³, que viajará a Barcelona el 7 de junio¹⁴ para tener un primer contacto con las autoridades de la Exposición y observar en primera persona los lugares a acondicionar dentro de los palacios, puesto

8
TEGETHOFF, Wolf; Mies van der Rohe; *The Villas and Country Houses*. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985; pág. 72

9
“Nosotros rechazamos todo lo anguloso, todo lo oscuro, todo lo recargado y entorpecedor; nosotros queremos pensar claro y obrar claramente, y por eso queremos rodearnos de cosas claras y derechas. La máxima sencillez tiene que ser al mismo tiempo la máxima profundidad. Los duros tiempos por los que hemos pasado nos han enseñado a considerar como esencial lo sencillo, y a rechazar lo no sencillo como superfluo.”

Discurso en la inauguración del Pabellón de SCHNITZLER, Conrad von; *Diario Oficial de la Exposición*, tomo I, num. 12, Barcelona, 2 de junio de 1929; pág. 14

10
“Alemania, con su participación en la Exposición de Barcelona, ha querido demostrar no sólo el cariño profundo que siente por España, sino también por sus últimos avances en su producción industrial, en su organización comercial y en su arte constructivo. Ha querido manifestar también su convicción de que las relaciones comerciales entre Alemania y España adquirirán cada día mayor incremento.” SCHNITZLER, Conrad von en *Hablando con el Dr. Von Schnitzler. La participación de Alemania en nuestro certamen*; en *Diario Oficial de la Exposición*, tomo I, num. 13, Barcelona, 9 de junio de 1929; pág. 11

11
SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; Mies van der Rohe: *El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993; pág. 7

12
“Se ha llegado a desechar como poco práctica la idea de construir un Pabellón Alemán (...) el hecho de que otras naciones se hayan decidido entre tanto a construir pabellones propios, no parece propicio para motivar un cambio en la determinación anterior, aunque no fuese más que por el corto plazo que queda de ocho meses, insuficiente para erigir un edificio digno de codearse con los lujosos palacios españoles.”

Informe confidencial enviado el 13 de septiembre de 1928 por el embajador de Alemania en Madrid al presidente del Comité Ejecutivo de la Exposición Internacional de Barcelona. Sección Documental, Legajos Exposición Internacional, Institut Municipal d'Historia, Barcelona, 1929

13
“Jäckh informed us that the negotiations regarding Germany's participation at the International World Exhibition Barcelona 1929 have been concluded and that Commissioner General Dr. von Schnitzler, Frankfurt, has entrusted the artistic supervision to our vice-chairman, Mies van der Rohe. This means the designing of the various German entries and the creation of a structure for the representation of Germany.”

Actas del Comité Ejecutivo de la Werkbund en Múnich, 5 de julio de 1929

14
En un telegrama con fecha del día 30 de mayo se anuncia la llegada a Barcelona del arquitecto Mies van der Rohe “*el próximo viernes*” (7 de junio). Sección Documental, Legajos Exposición Internacional, Institut Municipal d'Historia, Barcelona, 1929

15

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 8

16

Ibid.; pág. 9

17

Ver nota 12

18

"You know there were already seventeen enormous general buildings -really palaces- planned for the exhibition when representatives of the German government heard that France and England were each putting up separate national pavilions. So they decided to have one, too".

Entrevista a Mies van der Rohe en diciembre de 1964, transcrita en KUH, Katharine; *Mies van der Rohe: Modern Classicist* en *Saturday Review*, vol. 48, num 4, 23 de enero de 1965; págs. 22-23, 61

Aunque esta afirmación pueda parecer contradictoria con la expuesta en la nota 13, en realidad en aquella no se especificaba el carácter de esa "estructura para la representación de Alemania", por lo que quizás se trataba solamente de un punto de información, tal y como se sugiere en TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 73

19

Carta de Mies a von Kettler del 23 de julio de 1929; MoMA

20

Veáse TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 73, donde se aporta la relación de nombres de los empleados que formaron el equipo de proyecto de la Exposición gracias a las facturas extendidas por Mies.

21

McQUAID, Matilda; *Envisioning Architecture: Drawings of the Museum of Modern Art*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2002; pág 70

22

"Mies reported on the surprising response of the finance committee of the Reichstag to the request for a second payment for Germany's participation in the World Exposition in Barcelona. He explained that the exposition could not take place with the funds approved by the Reichstag to date. A last attempt will be made to raise funds from elsewhere, but it would appear that the representative pavilion and the Werkbund section cannot be carried out"

Actas del Comité Ejecutivo de la Werkbund en Berlín, 4 de marzo de 1929

23

TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 74

24

Ibid.; pág. 74

25

GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2005; pág 37

26

SCHULZE, Franz; *Op. Cit.*; pág. 154

que "en esta fecha aún no estaba decidida la construcción del pabellón nacional"¹⁵. El 19 de septiembre de este mismo año Mies viaja de nuevo a Barcelona, esta vez junto con Lilly Reich y Schnitzler, para negociar con los arquitectos de la Exposición las "zonas más adecuadas para la instalación de las industrias alemanas dentro de los palacios"¹⁶. Por entonces, las autoridades alemanas siguen desechando la posibilidad de construir el pabellón nacional¹⁷, a tan solo ocho meses de la inauguración.

No existe documentación que permita saber con exactitud el momento en el que las autoridades alemanas cambian de parecer respecto a la construcción del pabellón; Mies diría más adelante que la decisión de llevarlo a cabo se tomó en el último minuto, cuando el Reich supo que Francia e Inglaterra finalmente habían decidido acometer la construcción de sus respectivos pabellones nacionales, tal y como había propuesto la dirección de la Exposición¹⁸. La referencia a unas negociaciones llevadas a cabo en Noviembre de 1928¹⁹, y el significativo aumento de personal en el estudio de Mies a finales del mes de octubre para acometer el proyecto de la Exposición²⁰, pueden dar una idea aproximada de que fue en torno a este momento cuando se puso en marcha el proyecto del Pabellón Alemán. De hecho, "los primeros bocetos del edificio datan de finales de 1928"²¹.

Además de este escaso margen para elaborar el proyecto, la participación alemana tuvo otro contratiempo en el mes de marzo de 1929 debido a una reducción presupuestaria que obligó a parar las obras, poniendo en peligro la construcción del Pabellón Alemán²². Después de un "parón de diez días"²³ y tras unas negociaciones extraordinarias se tomó la decisión de continuar con la construcción del edificio, aunque para entonces ya era imposible terminar la obra a tiempo, "pese a los esfuerzos extra del personal implicado en el proyecto"²⁴.

La ceremonia de inauguración tuvo lugar el 11 de mayo de 1929 con la presencia de Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia (abriría sus puertas al público una semana mas tarde), sin embargo el Pabellón Alemán aún no estaba terminado: el anexo de las oficinas no pudo utilizarse hasta el 17 de julio, mientras que "la jardinería circundante se vería retrasada hasta el mes de agosto"²⁵.

Elección del emplazamiento

Desde un primer momento Mies rechaza el emplazamiento inicial propuesto por la dirección de la Exposición. El Pabellón debía situarse entre el Palacio de Afonso XIII y el de la Reina Victoria (fig.03), a un costado de la escalera²⁶ que asciende hacia el Palacio Nacional y formando un eje con el pabellón de Francia, situado justo al otro lado de la escalera. En lugar de esta ubicación, constreñido en los lados sur y oeste por el Palacio de la Reina Victoria, por la topografía y la vegetación de la Plaza de la Fuente Mágica al Norte y limítrofe en el Este con el eje principal de la Exposición,

fig 03
Plano informativo de la Exposición Universal de
Barcelona de 1929

Mies consiguió convencer a la dirección para ocupar el límite meridional de la Gran Plaza de la Fuente Mágica, por detrás de ocho columnas jónicas de piedra arenisca que en 1923 ya habían construido Puig i Cadafalch como “elementos definitorios del límite geométrico del recinto central de la Exposición”²⁷.

Este lugar se encontraba ya urbanizado mediante vegetación (fig.04) dispuesta en semicírculo cuando Mies lo escoge para colocar el pabellón, y tenía una pendiente considerable hacia el sur que salvaba con una amplia escalinata de 7m de ancho que, dispuesta en el eje de la avenida, unía la Plaza de la Fuente Mágica con la atracción del Pueblo Español. En el lado sur el emplazamiento tenía como límite la fachada del Palacio de la Reina Victoria: un paño ciego de piedra arenisca de 120m de longitud y 20m de altura, y al Norte, separada por una vía de tráfico rodado, la fábrica Casaramona.

Se tiene constancia de que Mies elige deliberadamente este lugar que es, al mismo tiempo, un paso y una encrucijada de límites: ocho columnas, un muro, un pequeño bosque y el camino que lo atraviesa para ir al Pueblo Español son los elementos frente a los que Mies se posiciona para ubicar el Pabellón Alemán: un ‘*Repräsentationsraum*’²⁸. Sin embargo, el por qué de esta elección sigue siendo en parte desconocido. Probablemente Mies eligió este lugar fronterizo para mantenerse en el interior del recinto y a la vez al margen, con el objetivo de que el Pabellón actuase como un lugar desprovisto de referencias directas pero que al mismo tiempo formase

27
SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian;
RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 8

28
Espacio de carácter formal para albergar ceremonias
sin ninguna otra función utilitaria
SCHULZE, Franz; *Op. Cit.*; pág. 153

fig 04

Fotografía aérea de Montjuïc durante las obras del recinto de la Exposición Universal, h.1923

parte del conjunto que lo rodeaba²⁹.

La importancia en la interpretación del entorno para poder apreciar el significado del Pabellón es reseñado en sendos artículos que Walter Genzmer publica: el primero en agosto de 1929:

*“La delegación alemana encargó el proyecto y la construcción de su pabellón para la exposición Internacional a Mies van der Rohe, quien inició su actividad con la búsqueda del lugar adecuado donde erigir el edificio. Rechazó el emplazamiento que le ofrecía la dirección de la Exposición -sin duda con la mejor de las intenciones- en la esquina interior del antes citado Palacio Alfonso XIII, al pie de las escalinatas que ascienden hacia el Palacio Nacional, porque consideró que allí, en medio del tumulto de la Exposición, con toda su acumulación de motivos arquitectónicos sin originalidad y sus habituales adornos de colores, no se podía conseguir un resultado eficaz. Eligió, pues, un lugar un poco apartado, que sin embargo resultaba de fácil acceso: se trata de una zona situada frente a la larga fachada norte del Palacio Alfonso XIII, entre ésta y un paseo, proveniente de la avenida principal, que se bifurca hacia la derecha en ángulo recto y sube haciendo una curva cerrada hasta el estadio que hay detrás del Palacio Nacional. Esa fachada alta y sobria constituye un trasfondo de gran efecto para el pabellón, el cual en oposición consciente a la poderosa verticalidad del palacio, es bajo y horizontal. La base mide unos 60 x 20m y su dirección longitudinal va perpendicular a la alineación del muro del palacio. Cerca de la avenida principal, por donde ésta se bifurca, el suelo se eleva aproximadamente hasta un metro y medio sobre el terreno natural, mientras que el otro extremo se mantiene al mismo nivel que una superficie ajardinada, ganada a la leve pendiente gracias a un terraplén.”*³⁰

29

Sobre esta condición dual con respecto al lugar de los proyectos de la etapa europea de Mies

“The Mies designs make one difficultly quite apparent that would become crucial in modern architecture. They derive their whole air of self-assurance from being different, and being different in essential ways: the ideal versus the empirical, ubiquity versus localization. This style of architecture responds to its surroundings only negatively, only by rejecting them”
PEHNT, Wolfgang; *Architektur, Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*. Ed. Erich Steingräber. Munich, 1979; pág 75. Citado en TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 86

30

GENZMER, Walther; *Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49, agosto 1929, num. 34; págs. 541-546

El segundo en octubre de ese mismo año ,como un extracto del anterior que, dada su mayor brevedad, lleva al autor a “reflejar sus juicios con mayor rotundidad”³¹:

“La elección del terreno fue quizás la decisión creadora más importante del arquitecto, pues la especial ubicación jugaría un papel importante en la forma del edificio. Así aparece, casi por supuesto, que la entrada del pabellón se produzca ortogonal a la pared del palacio y que, contraponiéndose a su impenetrabilidad, se deje abierto y espacioso. El hecho de poder prescindir de puertas llevó al arquitecto a dejar fluir de forma imperceptible los espacios interiores y exteriores.”³²

Viendo la detallada relación de los elementos del entorno con el Pabellón que Genzmer publica en su artículo en lugar de destacar las características materiales y formales que sí llamaron la atención de la mayoría de críticos que visitaron el edificio, se podría pensar que fue el propio arquitecto el que advirtió previamente a Genzmer sobre su vinculación con el lugar³³, aunque el autor del artículo no entra a valorar las implicaciones que esta relación con el emplazamiento podía tener con respecto al edificio, ya que la planta con la que ilustra la reseña no muestra ni un solo rasgo del entorno (fig.05). Si bien es cierto que debido a los retrasos en la obra y a la variación del pabellón en su tamaño y en su posición dentro de la parcela, probablemente su implantación definitiva nunca se llegase a dibujar en un plano. De hecho, el plano general de ordenación de la Exposición (fig.06), en el que todos los pabellones nacionales figuraban con su forma y situación definitivas, el Pabellón Alemán aparece situado en el lugar escogido por Mies, pero es representado mediante un “pequeño rectángulo colocado en el semicírculo interior a la vegetación”³⁴ que nada tiene que ver con su forma final ni tampoco con su tamaño, que a juzgar por el dibujo, la dirección de la Exposición esperaba mucho menor.

fig 05

Planta del Pabellón Alemán aparecida en el Artículo de Walther Genzmer

fig 06

Plano de ordenación de la Exposición Internacional, hacia 1929.

31

GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 43

32

GENZMER, Walther; *Der Deutsche Reichspavillon auf der Internationalen Ausstellung Barcelona*, en *Die Baugilde* num 11, 1929; págs. 1654-1657

33

GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 49

34

Ibid.; pág. 51

En contraste con la profusa documentación existente de otros proyectos de Mies contemporáneos al Pabellón Alemán, de éste apenas se conservan 20 dibujos originales³⁵ ya que, según afirma Mies en su carta de respuesta a Oriol Bohigas, los planos originales se perdieron en Alemania³⁶. A esta eventualidad hay que añadir que muchas de las decisiones concernientes al tamaño, posición o materialidad del edificio se tomaron sobre la marcha debido a la escasez de tiempo y recursos con la que se acometió la obra, tal y como refleja la amplia correspondencia y otra documentación escrita que se conserva³⁷, con lo que probablemente nunca llegase a existir una documentación “as built” del Pabellón Alemán. Es por ello que un estudio de la escasa documentación original es pertinente para calibrar la tensión entre las intenciones de Mies y las constricciones de la realidad a través de la evolución de los dibujos.

Proceso de proyecto: croquis y planos

Según los testimonios de Sergius Ruegenberg, colaborador del estudio de Mies desde 1925 a 1937, los primeros tanteos del proyecto se realizan en una maqueta cuyas partes eran móviles y permitían desplazar con facilidad los elementos verticales para componer los elementos divisorios. Esta maqueta constaba de una base de material moldeable sobre la que se disponían pequeños trozos de vidrio o celuloide para simular los diferentes tipos de cristal, y también “cartones forrados con papeles coloreados para representar los mármoles”³⁸. Este método de trabajo permitía sucesivos ensayos sobre la maqueta que, mediante croquis y apuntes, iban fijando las disposiciones más interesantes hasta dar con la solución definitiva. Observando los planos que se conservan, desde el primero hasta el último, los paramentos verticales de Pabellón Alemán apenas sufren modificación alguna en su disposición, forma y tamaño, especialmente en el caso de la zona cubierta y el patio interior, lo que podría indicar que, en efecto, esta disposición ya venía fijada desde las primeras etapas de gestación del proyecto mediante esta maqueta; sin embargo sí que existen cambios relativos al pódium en su forma, tamaño y colocación con respecto a la escalera trasera, lo que indica que el edificio fue más sensible a los aspectos que lidiaban directamente con la realidad física del lugar que a aquellos que tenían que ver con la distribución espacial.

Dado el método de trabajo de Mies, constatable a través del estudio de proyectos contemporáneos al Pabellón Alemán, se hace difícil pensar en la existencia de esta maqueta sin antes haber fijado un concepto básico de ordenación del espacio, lo que de alguna forma “se confirma mediante la utilización de esos materiales concretos en la elaboración de la maqueta”³⁹.

Debido a la falta de croquis o notas previas que justifiquen el origen de esta ordenación, se puede proponer el Pabellón Alemán como una evolución del proyecto inmediatamente anterior: la Habitación de Cristal (Glassraum) que Mies realiza en la Exposición de la Werkbund de Stuttgart (1927),

35

Estos dibujos se encuentran publicados en SCHULZE, Franz; *Mies van der Rohe: German Pavilion, Barcelona 1928-1929*, en *The Mies van der Rohe Archive Vol. 2*. Ed. Garland. New York, 1986; págs. 215-245

36

“The original construction drawings of the Pavilion were lost or misplaced in Germany”.

Carta de Mies van der Rohe a Oriol Bohigas, publicada en *Arquitecturas bis* num. 44, julio de 1983

37

Una buena parte de esta documentación está transcrita en TEGETHOFF, Wolf; *Mies van der Rohe; The Villas and Country Houses*. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985; págs. 79-89

38

Ibid.; pág. 75

39

Ibid.; pág. 75

intervención con la que comparte numerosos mecanismos y sistemas.

En primer lugar, el empleo de vidrios montados en carpinterías metálicas⁴⁰ (al menos en las fotografías éstos guardan incluso una relación proporcional similar a los utilizados en el Pabellón Alemán) que, con sus diferentes tonos y grados de transparencia y opacidad, incidían directamente sobre la percepción espacial al tiempo que las distancias entre ellos sugerían una zona de paso cuando estaban más próximos y una de estancia al encerrar espacios más grandes.

En segundo lugar, cuando Mies pregunta por la función concreta que debe tener el Pabellón Alemán, los patrones de la delegación alemana le contestan: *"No lo sabemos... simplemente construya un pabellón, ¡pero que no tenga mucho vidrio!"*⁴¹, probablemente en alusión a la Habitación de Cristal con la que comparte no sólo la función representativa reclamada en el Pabellón; también una utilización similar del mobiliario y los tratamientos del plano del suelo que, mientras en el edificio de Barcelona son de piedra, agua o están cubiertos con una alfombra, en el caso de Stuttgart "se emplean linóleos rojo, gris y blanco"⁴² para zonificar.

Y, en tercer lugar, se observa la similitud conceptual de ambos espacios. Al igual que en el Pabellón Alemán, la Habitación de Cristal tenía dos posibles accesos, lo que lo convierte en lugar de paso al tiempo que en estancia, aunque en el caso de la exposición de Stuttgart se encontraba localizada en una habitación interior (fig.07) iluminada desde lo alto a través de ventanas alargadas, en ningún caso visibles. Es en este aspecto en el que la transferencia entre ambos proyectos se hace más intensa aunque menos evidente. La Habitación de Cristal se ordena con la inclusión de dos falsos patios inaccesibles para el visitante que, mediante la colocación de una estatua en uno y vegetación en el otro (fig.08), simulan ser espacios exteriores. Esta ambigüedad entre interior y exterior, generada aquí de forma artificiosa, tiene su réplica en el Pabellón Alemán; un espacio exterior que muestra una absoluta disolución entre sus límites y contornos a través de los reflejos, el agua y el recorte de la cubierta para iluminar el patio, que aquí también incluye una escultura intangible para el visitante por estar colocada dentro del estante, sugiriendo nuevamente una realidad inaccesible pero omnipresente. La compleja relación interior-exterior del Pabellón Alemán, una variable constante en la crítica del edificio, podría ser un eco de las sofisticadas operaciones espaciales de la Habitación de Cristal tanto por su proximidad en el tiempo como por la rapidez con la que tuvo que acometerse el encargo. Esta ambigua relación entre el interior y el exterior ya será completamente distinta en la siguiente obra de Mies, la Casa Tugendhatt de Brno (1930), en la que aun compartiendo el sistema estructural y de muros "deslizantes" con el Pabellón Alemán, sus contornos serán absolutamente nítidos y su relación con el exterior muy directa, aunque variable por los grandes paños de vidrio practicables.

fig 07

Planta de las salas de exposición de la Weissenhofsiedlung en Gewerbehalleplatz. La Habitación de Cristal en la sala4

40

Éstas carpinterías, cromadas en el Pabellón de Barcelona, eran niqueladas y algo más esbeltas en la Habitación de Cristal, donde también disponían de un sistema de tornillería en los marcos exteriores diferente al empleado en Barcelona

41

Mies transmite esta frase a modo de anécdota durante una entrevista reproducida en KUH, Katharine; Op. Cit.

42

TEGETHOFF, Wolf; Op. Cit.; pág. 68

fig 08
Izquierda Patio con la escultura. Glassraum
Derecha Estancia principal con patio vegetal al fondo

Sin embargo, aún queda un elemento de la distribución interior del Pabellón Alemán que también permanece invariable de principio a fin y de gran importancia por lo que supone de avance respecto a los sistemas de la Habitación de Cristal: el muro de piedra de ónice. Este muro, con un papel muy destacado dentro del edificio tanto por su posición central como por su autonomía con respecto al resto de elementos parece que desempeñó una función determinante “desde las fases más embrionarias de desarrollo del proyecto”⁴³, tal y como Mies afirmaba:

*“One evening as I was working late on the building I made a sketch (fig.09) of a free-standing wall, and I got a shock. I knew it was a new principle.”*⁴⁴

De hecho, en otra referencia sobre el proceso de gestación del edificio, Mies vuleve a referirse a esta pared como un elemento seminal que ya estaba presente con anterioridad a resolver el proyecto:

*“I already had the idea of what I wanted in the Pavillion, but had not fully developed it yet; it was still a little unclear. And then I said, ‘Come on, boys, don’t you have something else, something truly beautiful? And I was thinking of this free-standing wall that I planned for the inside.’”*⁴⁵

En lo relativo a este elemento, en el estudio de los planos se verá que su posición apenas varía, no así su longitud, que es objeto de pequeños ajustes hasta que, en la fase final del desarrollo toma una medida de 586 cm. en planta, provocada por el tamaño de la piedra de onyx doré⁴⁶ de la que procedía, encontrada con el proyecto ya en marcha y que también provocó el ajuste definitivo⁴⁷ en la altura del Pabellón Alemán:

43

Ibid.; pág. 77

44

Entrevista del 13 de febrero de 1952 en *6 Students talks with Mies* en *Master Builder*, student publication of the School of Design, North Carolina State College, Vol. 2, nº3, Primavera 1952, p. 21-28

45

Mies en entrevista con Conrads y Horst Eifler, *Op. Cit.*

46

Puede deducirse que el tipo de piedra no estaba elegido a priori gracias al extracto de una entrevista “Since I had the idea about the building... we had to go and look around huge marble depots, and there I found an onyx block.”

Conversations Regarding the Future of Architecture, Reynolds Metal Company, Kentucky, 1956

47

Tal y como se señala en GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 71, el bloque de mármol pudo variar en unos pocos centímetros la altura a priori escogida, pero es difícil pensar que supusiera una gran diferencia

fig 09
Croquis del Pabellón Alemán.
Primeros tanteos de colocación de la pared.
(adquisición MoMA 2016)

"This block had a certain size. So I had only the possibility to take twice the height of the block, then make the Pavillion twice the height of the onyx block."⁴⁸

Una altura que siempre permaneció como una incógnita, puesto que entre los documentos que ahora se estudian, no existe ningún alzado o sección que se corresponda con el edificio que muestran las fotografías.

Croquis I

El primer croquis (fig.10) del que se tiene constancia muestra un Pabellón Alemán bastante alejado del edificio construido. Aunque no hay certeza sobre el momento exacto en el que se dibuja, se puede suponer que corresponde a la etapa más temprana de desarrollo por las múltiples diferencias con respecto al resultado final. En el dibujo ya se intuyen los paramentos verticales en mármol y los vidrios de diferentes tonos, grados de transparencia y distintos tamaños en función de ésta: cuanto más transparente es el paño, menor es su tamaño. La idea de asentar el edificio sobre un pódium también está presente, aunque tiene un carácter más abstracto pues parece querer sugerir una forma rectangular alargándose en uno de los costados para ir acompañado a la escalera de acceso, con cuyo borde se une gracias a unas líneas de proyección. Este acceso, situado más cerca de la esquina noreste de lo que se encontrará después, simula a su vez una excavación en el pódium para generar el acceso. También se puede observar una estrategia opuesta a la versión construida en lo que respecta a los patios: el patio sur permanecía cerrado completamente, impidiéndose la vista desde la plaza y abriéndose solamente una vez encarada la escalera

48
Mies en entrevista con Conrads y Horst Eifler, *Op. Cit.*

fig 10
Croquis / Entrada del Pabellón

para permitir la entrada. El patio norte, sin embargo, se cerraba con vidrio transparente en dos de sus tres costados, permitiendo su visión desde fuera del edificio; el tercero de sus lados, construido con mármol a juzgar por las líneas oblicuas que podrían representar las vetas, no parece formar parte del perímetro del edificio, pues la cubierta no se interrumpe al apoyarse en éste, al tiempo que la pequeña porción que se muestra de la pared sur sugiere que ese lado es considerablemente más ancho por el efecto de la perspectiva. En el dibujo no se aprecia nada que pueda indicar que Mies ya pensaba en una estructura de soportes independiente de los muros para sostener la cubierta, por lo que en esta etapa debía suponer que los muros serían portantes. Tampoco se observa ningún trazo ni mancha en el suelo que sugiera la intención de darle diferentes tratamientos.

Plano I

El primero de los planos delineados del Pabellón Alemán (fig.11) no muestra escala, aunque gracias a la escalera trasera se puede intuir que es un dibujo 1:100⁴⁹, por lo que el edificio tiene en este momento unas dimensiones totales de 67,5 x 21,4 m, con “clara voluntad de ocupar todo el espacio disponible entre dicha escalera y la calzada que delimitaba la plaza de la Fuente”⁵⁰. La distribución de las particiones interiores y del patio norte se muestra parecida a la versión construida y permite observar la relación con la escalera trasera, cuyas líneas sirven de referencia principal a la hora de situar el muro de la entrada, sin permitir el tránsito ni la visión directa entre ésta y la salida. El pódium, de aproximadamente 1,2 m. de altura a juzgar por sus siete peldaños se recorta completamente para hacer la

49
TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 79

50
GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 55

fig 11
Plano I Planta 1:100

entrada y pierde su forma rectangular, aunque se extiende más allá de los muros perimetrales discurriendo en paralelo con la vegetación salvo en la zona de oficinas, dónde el elemento vegetal toma cierta distancia con el edificio con la intención de hacer un jardín semiprivado para los trabajadores. En esta versión la zona de despachos muestra una relación de carácter homotético con el resto del edificio e intenta conformar también un espacio fluido mediante la disposición de sus muros y el generoso empleo del vidrio como cerramiento.

Es en el patio sur donde este plano muestra mas diferencias con el estado final: en primer lugar el estanque, de proporción 5:3 aproximadamente, está centrado en el patio, posibilitando caminar alrededor en todo su perímetro. En segundo lugar, el muro sur no llegaba a tocar el borde este del pódium, permitiendo la vista desde la fachada del Palacio de la Reina Victoria al ascender la escalinata de entrada a la vez que ofrecía una visión sin obstáculos desde la gran Plaza, lo que unido al “encaje” del edificio contra la vegetación y a la posición del estanque, sugiere una relación de mayor frontalidad con la misma. Cabe destacar que el edificio tiene tres esculturas de base rectangular: la del patio sur se coloca perpendicular al eje de simetría del estanque, enfatizando su centralidad. La escultura central se coloca perpendicular al eje de la escalera trasera, revelando la importancia de éste elemento en la configuración de la planta. Y, por último, la escultura del estanque norte se coloca para tensionar en diagonal el espacio interior del pabellón, suponiendo un foco de atención desde la entrada gracias a la transparencia de los vidrios.

Además de todos los elementos mencionados, aún falta nombrar uno

cuya ausencia en el dibujo se hace patente: los pilares. En este plano aun no hay nada que parezca indicar la existencia de soportes estructurales independientes a los paramentos verticales, aunque llama la atención que Mies no reparara en ello dada la gran dimensión de la cubierta, el tamaño del voladizo en la esquina sureste y la esbeltez de los muros.

Croquis II y III

Estos dos dibujos pertenecen a la misma etapa de desarrollo del proyecto puesto que en ambos aparecen por primera vez los soportes, dispuestos en tres filas dado el tamaño de la cubierta del plano anterior (30,3 x 16,9 m aprox.)

El croquis II (fig.12) es una toma en escorzo desde la plaza. La fila central de pilares parece corresponderse exactamente con la línea del muro que forma la entrada, por lo que se deduce que Mies aún no se había planteado la independencia entre los soportes estructurales y los paramentos. El pódium y la escalera de acceso siguen manteniendo su forma, sin embargo llama la atención cómo la línea de desdibuja a medida que avanza hacia el sur (el borde izquierdo del papel) y el suelo del patio aparece sin ningún trazo ni referencia, pudiendo denotar que la solución anterior ya no era válida pero tampoco se había pensado en una nueva propuesta. Quizás, dada la falta de detalle en los paramentos y lo enfático del dibujo en los soportes, simplemente no se dibujó porque sólo se quería ver el efecto de éstos, que si bien aún no puede atribuírseles su característica forma de cruz, si parece claro que están acanalados en vertical.

El croquis III (fig. 13) es una vista desde la escalera trasera en la que vemos cómo la propuesta comienza a cambiar a fuerza de confrontarse con la realidad, no sólo por la inclusión de los pilares (que aquí también coinciden con las líneas de muros). En el dibujo se observa que la distancia entre la escalera trasera y el edificio ha aumentado considerablemente, aunque sin perder la relación de frontalidad con el muro de mármol que conforma la entrada, con lo que se planteaba un cambio en el tamaño y/o en la posición del edificio. No se dibuja la vegetación que sí estaba presente en el plano anterior, dando lugar a una relación más abierta con el entorno en su parte

fig 12
Izquierda
Croquis II
fig 13
Derecha
Croquis III

trasera. Sin embargo, el pavimento del pódium se recorta apenas rebasado el pilar de la derecha, prácticamente en paralelo con la proyección de la cubierta. Esto provoca que el muro (dibujado con una textura horizontal que ya podía anticipar al travertino) no invite a recorrerse por ese lado, impidiendo la doble circulación con el cubículo de oficinas, al que ahora sólo se podría acceder a través del patio sur, confiriéndole una cualidad de apéndice que curiosamente no juega a favor de la pretendida configuración de espacio fluido.

Plano II

En el siguiente documento dibujado a escala (fig. 14), el proyecto tiene menores dimensiones (56,6 x 18,7m) y su posición ha cambiado con respecto a la escalera trasera, que ahora se sitúa a 5,5m en lugar de los 3m del anterior plano. En su lado largo el pabellón se ha ajustado en tamaño para no entrar en conflicto con una pequeña construcción de cubierta a dos aguas que se encontraba en el lugar y que será visible tanto en las fotografías de obra como en la toma del interior hacia el patio norte. Pese a este cambio de posición y tamaño, las particiones interiores permanecen similares en disposición y guardando la relación con la escalera trasera, aunque han reducido proporcionalmente su tamaño.

La silueta del pódium ha cambiado considerablemente; ya no discurre en paralelo a los muros, sino que se corta abruptamente al doblar las esquinas de la fachada hacia la Gran Plaza en la parte este y al poco de contactar con el muro que cierra el patio pequeño en el oeste, lo que provoca que se pierda la independencia de los planos verticales con la base y que, por tanto, el edificio parezca anclado al terreno con mayor firmeza al coincidir el cerramiento con el perímetro. Sin embargo, Mies contaba con una vegetación bastante densa para envolver el pabellón, por lo que este ajuste de la base podría haber sido un recurso para reducir costes, puesto que en las partes visibles se quiere dar la impresión de que el pódium es continuo en todo el perímetro. Y es que, el Pabellón Alemán tuvo ciertos problemas de control de costes debido, entre otras razones, a los "imprevistos desmontes y acondicionamientos de la calle que hubieron de realizarse para colocar el edificio en su emplazamiento final"⁵¹, dado que la diferencia de cotas entre la parte delantera y trasera fue mayor de lo que reflejaban los levantamientos topográficos. Por este motivo, el cubículo de las oficinas avanza hasta coincidir con el primer peldaño de la escalera trasera y así no tener que empotrar ninguna de sus paredes contra la pendiente, lo que le permitiría tener esa pared de vidrio. Este cambio de posición hace que la escalera de la entrada pasa a tener 8 peldaños (el primero de los cuales rebasa el recorte del pódium) para compensar el desnivel en el acceso.

Uno de los cambios más significativos reflejados en este plano es la disposición del patio sur. El estanque, que ha pasado a tener una proporción de 2:1 aproximadamente, se ha desplazado hasta la esquina

51
 SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian;
 RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 11

fig 14
Plano II Planta 1:100

sureste haciendo coincidir sus límites con el muro sur, que ahora se extiende más allá de la esquina, abrazando la lámina de agua e impidiendo la visión frontal del cubículo de oficinas desde la plaza (quizás porque Mies sabía que no le iba a dar tiempo a terminarlo o que el presupuesto le iba a obligar a utilizar ladrillo enfoscado, lo que en ambos casos hacía menos apropiada su visión desde la Plaza). El desplazamiento del estanque supone un límite físico al visitante, que ahora se verá obligado a girar al terminar de ascender por la escalera de acceso.

Las tres esculturas siguen presentes, pero ahora la del patio sur se coloca en el interior del estanque compartiendo eje con la escalera de acceso para dar una referencia al visitante.

En el plano se ha incluido una trama de soportes estructurales colocados cada 8m. aproximadamente. Al contrario que en los croquis I y II, los pilares (que ahora sí se puede afirmar que son cruciformes) no se corresponden con las líneas de paramentos. Una observación más cuidadosa nos indica que la retícula no se coloca simétrica respecto a los ejes de la cubierta: la malla se encuentra a una distancia de 3m. del lado este y a 4m. del oeste, mientras que hacia los lados cortos deja 1,5m. con el borde sur de la cubierta y con el norte unos 6,5m. que indican que las paredes del patio norte debían estar concebidas como muros de carga para que la cubierta apoyase sobre ellos.

Por último se observan unas suaves líneas a lápiz que debieron suponer un primer tanteo de cara a elegir la modulación del suelo.

Vista I

Este dibujo a lápiz (fig.15) constituye la única perspectiva conservada que intenta reproducir el pabellón, y debió realizarse entre la elaboración de los planos II y III, ya que la distancia que hay entre el muro perimetral y el vidrio que separa el patio con el interior parece corresponderse. Sin embargo, al fijarse en la estructura, apreciamos que ésta se disponía sobre las juntas del pavimento y que, al igual que en el Plano II, no había pilares en el patio interior. Siguiendo la junta sobre la que se apoya el pilar se descubre que la línea estructural estaba colocada del otro lado del muro con respecto al Plano II, lo que puede ser una diferencia de 0,5m de distancia provocada por colocar los pilares equidistantes a ambos lados de la cubierta, pasando de 3m. y 4m. a 3,5m. en ambos casos.

Por otra parte, el realismo del dibujo permite apoyar la versión de que el onyx doré se encontró ya avanzado el proyecto: mientras que el muro de la entrada y el del patio tienen una textura que se aproxima mucho a la que tendrán una vez construidos, el muro central permanece blanco y opaco, solo delineado por el rectángulo que lo delimita, sin siquiera insinuar una sombra, como si su presencia se hubiera borrado de repente,

fig 15
Vista I / Tamaño original 130x90 cm

representando una inmaterialidad que le confiere un aire ausente y enigmático.

El último detalle que se observa es la escultura al fondo del estanque, que aún mantiene el pedestal rectangular y representa a una figura reclinada que podría ser una estatua de Maillol o “posiblemente de Lehmbruck en sus primeras etapas”⁵². Quizás, aunque Mies prefería estatuas reclinadas, finalmente optó por una escultura de pie⁵³, o puede que la decisión final dependiera del criterio del cliente⁵⁴.

Plano III

Este plano (fig.16) presenta una versión del edificio ligeramente evolucionada sobre el anterior. En primer lugar cabe destacar el intento de modulación del pavimento según una medida de 1,10 x 1,10m, aunque dadas las escasas variaciones de los elementos de esta planta con respecto a la anterior, “es posible que ya se estuviese trabajando con un módulo similar”⁵⁵.

Por otro lado, en lo que se refiere a los elementos interiores del edificio, se observan dos cambios significativos: el patio de luz de doble vidrio translúcido de la entrada ha pasado a tener la anchura de 1,10m. coincidente con el módulo del pavimento, frente a su dimensión anterior, que no debía sobrepasar los 40cm. Y ahora, el muro interior mide aproximadamente 5,90m, una medida muy próxima a los 5,86m que tuvo finalmente, lo que parece indicar que es entre la elaboración de la Vista I y este plano cuando se adquiere el bloque de onyx doré.

En este dibujo se representa por primera vez la escalera trasera al completo, con cuyo primer peldaño el pabellón aún mantiene una distancia de 5,5m. Aunque en este caso el pavimento sobrepasa la escalera montando sobre varios peldaños, mientras que la escalera de acceso mantiene el mismo número de escalones. Esto podría demostrar dos hechos: primero, que la intención de vincular el edificio con la escalera trasera es evidente, y segundo, que pese a que parecían desconocer las verdaderas cotas del terreno, Mies prefiere que vaya colocado sobre la escalera que quitarle peldaños a la entrada para hacer coincidir el plano superior con la cota de arranque de la escalera trasera.

El otro avance sobre el Plano II es la estructura, que pasa de dos líneas de tres pilares cada 8m. a dos líneas de cuatro pilares separados 7,7m. en la dirección este-oeste y 6,90m. en dirección norte-sur. Además, éstos ahora se encuentran en posición centrada, dejando un vuelo constante de 3,3m. en todo el perímetro de la cubierta, y liberando así el muro de cerramiento del estanque norte de cualquier función estructural.

Por último, parecen consolidarse las intenciones del Croquis III respecto a

52
TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 81

53
“Although Mies preferred reclining statues, he ultimately choose a standing figure for the designated place in one corner of the small pool, probably because all principal views were framed vertically”
GLAESER, Ludwig; *Mies van der Rohe: The Barcelona Pavilion*. New York, 1979

54
“Give the Kaiser the photo of the Kolbe sculpture and the book on Lehmbruck so that [we can] negotiate with the appropriate gentleman here”.
Telegrama de Mies van der Rohe a Lilly Reich, 22 de Febrero de 1929

55
GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 65

la pavimentación, pues el muro que delimita el pario sur carece de solado en su parte trasera.

fig 16
Plano III Planta 1:100

Plano IV

El documento representa, sin lugar a dudas, la fuente de información más precisa que se conserva, aunque sigue sin ofrecer una planta definitiva puesto que, entre otras cosas, no aparece dibujado el cubículo de oficinas. El plano, elaborado por la empresa Köstner & Gottschalk (fig.17) (encargada de suministrar los materiales pétreos del Pabellón Alemán), muestra el despiece de todas las placas, que aparecen acotadas, numeradas y ordenadas según su procedencia.

Gracias a este documento sabemos que se utilizaron cuatro tipos distintos de piedra: mármol verde de Tinos para el muro perimetral del patio norte, onyx doré para el muro central, Vert Antique para la pared de la entrada y travertino romano para los muros del patio sur y la totalidad del pódium.

El tamaño de las piezas del zócalo, tanto las del pavimento como las de las partes verticales, sufre pequeñas alteraciones en su tamaño y en el de las

fig 14
Plano IV Planta 1:100

juntas para ajustarse a las paredes, que son las que parecen condicionar mediante su posición al resto de placas⁵⁶. Los muros verticales se plantean como grandes planchas colocadas en cortes consecutivos para mostrar las mismas vetas de manera simétrica, lo que confiere a los muros una apariencia de continuidad que se une a la robustez transmitida mediante la colocación de piezas macizas en sus extremos.

Gracias al cuidadoso despiece de los alzados se puede comprobar que las caras exteriores de los muros no estaban planteadas en piedra en aquellos lugares donde iban a tener vegetación cerca (lo que se refiere a todas las fachadas menos a la que volcaba hacia la Gran Plaza de la Fuente), probablemente debido a los problemas presupuestarios y que, finalmente y al igual que las oficinas, se acabarían haciendo en ladrillo revocado con mortero o estuco para simular, al menos en las fotografías, la misma materialidad de las piedras.

En el plano aún no aparece el banco de mármol en el patio sur. Tampoco aparece ninguna marca que indique la colocación de las carpinterías de vidrio.

El eje de replanteo se hace coincidir con el eje de la escalera trasera, una vinculación que se refuerza extendiendo el pavimento hasta su primer peldaño, que al igual que en los planos anteriores sigue encontrándose a 5,5m; gracias a ello se puede intuir que este plano se elaboró en Alemania antes de haber hecho el replanteo definitivo puesto que, a través de las

56
RAVETLLAT, Pere-Joan; *Primer van ser els parets...*
en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, num. 163,
Barcelona, 1985

fotografías del edificio, se puede comprobar que esta distancia tuvo que ser ampliada al conocer la topografía real de la parcela, probablemente hasta unos 10 o 12m, por lo que 32 de las 35 piezas de travertino que se destinaban a cubrir el camino entre el pabellón y la escalera trasera se recolocan tras el muro oeste, permitiendo la doble circulación hacia las oficinas y conformando el pódium con una línea recta en su parte trasera. La conexión con la escalera tuvo que ser enfatizada mediante la jardinería. Este avance del edificio hacia el Este supuso la reurbanización del costado de la Plaza de la Gran Fuente, provocando un sobre coste que podía coincidir, por los tiempos de ejecución, con la paralización de tres semanas que la obra tuvo entre febrero y marzo de 1929⁵⁷.

Los planos de detalle que se conservan del cubículo de oficinas (fig.18) no pueden considerarse definitivos, puesto que la ventana norte es considerablemente más pequeña de lo que se aprecia en las fotografías, aunque sí muestran una solución de muros de carga completamente diferentes a los enrejados de metal recubiertos con placas de 3cm del resto de muros, y una distribución en habitaciones alejada de las primeras propuestas inspiradas en el sistema de “muros deslizantes” del resto del edificio.

El detalle del banco de travertino (fig.19) es un dibujo de trabajo, puesto que la colocación de los dados de piedra sobre los que se colocaba el asiento revela ciertas diferencias con las fotografías (en el plano la cara izquierda del primer dado se coloca sobre la junta del pavimento, mientras que, a través de la fotografía se puede observar que acaba colocándose haciendo coincidir al eje). Entre la planta y el alzado se adivina la dificultad en la colocación del banco, cuyas juntas no podían coincidir al mismo tiempo con las del suelo y los muros verticales; quizás este sea el motivo por el que el banco se concibe como un elemento totalmente independiente del resto de sistemas no sólo por las juntas: su comienzo se desplaza respecto al muro vertical y su final tampoco coincide con el borde del estanque.

57

Ver el interesante ejercicio en el que se insertan en su entorno las sucesivas propuestas reflejadas en los planos del Pabellón Alemán. Gracias a ello se observan las diferencias de tamaño y posición del edificio en el transcurso del proceso de proyecto GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 76-77

fig 19

Plano detalle Banco. Planta y Alzado 1:50

fig 18

Plano detalle Oficinas. Planta y Alzados 1:50

"Your old man [Erns Walther, Sr.] pulled it off. To be sure, he is still finishing the figures for the pavilion [The display of the linoleum industry at the Leipzig Building Fair], but he returned the plans for Barcelona."

Telegrama de John a Walther, Jr del 10 de febrero de 1929. MoMA

"Thus the most important contracts were already let in January and February, and at the end of February the technical branch was moved to Barcelona so as to be able to proceed with the larger construction work"

Telegrama de la oficina de Mies a Conrad von Schnitzler del 28 de septiembre de 1929

"The Reich's Pavilion was staked out several times in its entire extent on a spot planned for it within the plot because of local conditions. The ground was so high, especially at the spot where the large pool was to be, and above all under the office addition, that construction work had to begin 10,58m. in front of the original survey.

Various negotiations with the Spanish exposition committee... resulted in the determination that we were 5,5m. out into the former street, and we had to promise to have that portion of it surveyed and macadamized... at our expense..."

Declaración para los archivos firmada por Walther Sr y enviada a Mies el 8 de julio de 1929. MoMA

Para poder establecer una comparación: la casa Nolde (1928-1929), una imponente estructura con 450m² de superficie, tenía un presupuesto aproximado de 100.000RM, y el coste de la casa Lemke, construida tres años más tarde en Berlín, fue de 25.000RM aproximadamente. TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 76

Cuenta detallada de gastos del Pabellón Alemán, 28 de septiembre de 1929.

En TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 76 se obtiene esta cifra aproximada a través de una reclamación al seguro por el desperfecto ocasionado a dos placas durante el transporte.

fig 20 (Izquierda) Acto de cesión de los terrenos

fig 21 (Derecha) Replanteo de la obra

Construcción

Una vez que Mies van der Rohe obtuvo el permiso de la dirección de la Exposición para colocar el Pabellón Alemán en el sitio deseado y, consecuentemente, le fueron cedidos los terrenos a las autoridades alemanas a finales de 1928 (fig.20), comenzó el proceso de proyecto. Este proceso se encontraba avanzado cuando Mies compra el bloque de onyx doré a un "comerciante de Hamburgo"⁵⁸, puesto que en enero era imposible haber extraído la piedra de una cantera debido a las bajas temperaturas, por lo que hubieron de buscar el bloque de grandes dimensiones por numerosos depósitos⁵⁹. Este hecho, unido a que se tiene constancia de que los planos del proyecto fueron enviados a la ingeniería encargada de los cálculos estructurales a principios de febrero de 1929⁶⁰, permiten fechar el inicio de la construcción en la segunda mitad del mes, coincidiendo con el traslado a Barcelona de la división técnica del estudio⁶¹ para acometer los trabajos.

Durante el replanteo (fig.21) de la obra se comprobó que los datos relativos al terreno, con los que se había trabajado hasta entonces, no resultaron fiables. Esto desembocó en un importante sobrecoste por los trabajos extra de urbanización y movimiento de tierras que hubo que realizar para acometer las obras⁶² con los materiales pétreos de los que ya se disponía, puesto que éstos ya habían supuesto una enorme inversión⁶³ para las autoridades alemanas: en los costes desglosados del Pabellón Alemán, el montante final asciende a 338.433,18RM, de los cuales más de la mitad corresponden a la compra e instalación de la piedra; 187.500RM⁶⁴ de los que, a su vez, la pieza de onyx doré supone una inversión de 60.000RM⁶⁵.

El sobrecoste provocó una suspensión temporal de los trabajos durante la fase inicial, lo que redujo el tiempo de ejecución y hace suponer que muchas decisiones se tomaran directamente a pie de obra, sin llegar a reflejarse en plano y siempre con el objetivo de recortar los costes ya previstos en el proyecto, por lo que se puede suponer que algunos de los sistemas elegidos no formaban parte de las soluciones que Mies tenía en mente.

fig 22
Izquierda
Construcción de los cimientos
fig 23
Derecha
Uso de las bóvedas catalanas
fig 24
Abajo
Acopio de material y colocación de solera

La cimentación (fig.22) no se realizó con hormigón, tal y como era de esperar⁶⁶, sino con ladrillo: el perímetro del pódium se conectaba mediante muros con los puntos en los que debían reposar los pilares; éstos muros a su vez se arriostraban mediante perfiles en L que también servían de apoyo a las tradicionales bóvedas catalanas (fig.23) mediante las que se conformaba el plano del suelo. Estas bóvedas recibirían la solera (fig.24) sobre la que se colocaba el suelo de travertino.

Para la construcción de los muros de piedra se dispone una retícula de perfiles metálicos sobre la cual se engarzaban (fig.25) las placas de travertino, mármol u ónice mediante un sistema a base de pletinas y tornillería. Éste sistema, muy novedoso para una época en la que los aplacados se realizaban mediante recibidos de cemento, permitía un fácil y rápido desmontaje de las piedras al tiempo que éstas no sufrían ningún daño, lo que “posibilitaba su reutilización o su venta tras el desmontaje”⁶⁷. Sin embargo, este sistema no preveía ningún tipo de remate o coronación en las partes del muro que estaban constituidas por una placa a cada lado,

66

La obra del Pabellón fue acometida por la Sociedad Metropolitana de Construcciones bajo la supervisión del arquitecto Juan Bergós Masó, que se refiere a la anécdota de la supresión del monolítico basamento de hormigón proyectado por Mies; llegando a jactarse de que Mies no se enteró del cambio de sistema constructivo cuando vuelve a Barcelona en el mes de mayo. Ver BASSEGODA NONELL, Juan; *Historia y anécdota de una obra de Mies van der Rohe* en *Diario La Vanguardia*, Sábado 6 de octubre de 1979; pág. 6

67

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 16

por lo que no se sabe cual fue la decisión adoptada para evitar el paso del agua al interior del muro, que se intuye improvisada en una toma de la cubierta en la que se apreciaba perfectamente el canto blanco y homogéneo de la parte superior del muro de mármol verde de Tinos que cerraba el patio norte.

fig 25

Colocación de piezas de travertino en el entramado metálico

Los ocho soportes estaban conformados por la “unión en cruz griega de cuatro perfiles de acero en L colocados de manera simétrica en ambas direcciones”⁶⁸. En la parte visible del fuste, este soporte compuesto se recubría con láminas de acero cromado y plegado cuyo solape con los testeros de la cruz quedaba escamoteado gracias a otra tira del mismo material dispuesto en vertical, que se atornillaba a la parte interior del soporte para fijar ambas láminas del recubrimiento.

Gracias a las fotografías de obra, se puede observar que la cubierta estaba formada con un “entramado ortogonal de perfiles IPN que constituían el soporte horizontal de la cubierta”⁶⁹ (fig. 26 y fig. 27). Esta estructura se suministró en Barcelona por problemas de última hora⁷⁰ y su unión con los pilares se resolvió mediante una placa octogonal colocada en la cabeza de los pilares a modo de capitel, sobre la que se anclaba el entramado de vigas mediante un sistema de roblones. Esta estructura ligera se veía reforzada en los tramos de las vigas que se encontraban entre los pilares y en la parte de la longitud del voladizo doblando el perfil, mientras que en el resto del tramo hasta el borde de la cubierta se mantenía el canto simple. Esta solución es sorprendente por la esbeltez para un voladizo de 3,3m. que, además, estaba rematado con una viga de borde cuyo canto sobrepasaba al del resto de vigas del entramado, lo que debía provocar una considerable flecha en los lados largos de la cubierta. El problema estructural de la cubrición, unido a la escasez presupuestaria y a la condición efímera del pabellón, explican en parte la elección del sistema utilizado en su impermeabilización: a través del testimonio de Sergius Ruegenberg⁷¹ y de la

68

CAPITEL, Antón; *Los problemas de Mies. Muros y pilares en el Pabellón de Barcelona*, en CIRCO num. 11, 1994

69

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 15

70

Informe del 8 de junio de 1929 de Walther Sr., encargado del proyecto a Mies van der Rohe. MoMA

71

TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 82

observación de las fotografías de la época (fig.28), se deduce que la cubierta se resuelve mediante un simple recubrimiento de tablonos en ambas caras cuyas juntas se sellaban mediante tela asfáltica para evitar la entrada de agua y, en la parte inferior, se añadía una estera de caña enyesada y colgada de la estructura para formar un cielorraso continuo que se pintaría de blanco⁷².

La falta de pendientes, drenajes y goterones denotan que la cubierta no estaba perfectamente resuelta, aunque para un pabellón efímero quizás pensaron que podría ser suficiente⁷³, pero dada la robustez de la cimentación, los problemas de suministro de la estructura para la cubierta, la falta de fondos por el ajuste en el emplazamiento y la consiguiente merma que esto pudiera suponer en la contratación de personal cualificado en la última fase de la obra, cabe pensar que la solución fue de compromiso y no tuvo por qué corresponder con la que Mies pudiera tener en mente.

fig 26

Izquierda

Estructura de la cubierta

fig 27

Derecha

Detalle del encuentro viga-pilar

fig 28

Cubierta del Pabellón Alemán

72

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 16

73

Como se verá más adelante en las fotografías, el Pabellón Alemán tuvo algunos problemas de humedades.

En las dos fotografías de la parte superior de la cubierta que se conservan es dónde se hacen evidentes los problemas presupuestarios y los consiguientes ajustes en obra: la irregular línea de asfalto que sella los tablones de la impermeabilización, la sustitución de la piedra por un revoco en las caras exteriores de los muros, y la distancia que se observa entre el pabellón y la escalera trasera, mucho mayor de lo previsto en los planos, y que forzó a reconstruir el extremo de la Plaza (fig.29) para llegar a tiempo a una inauguración en la que aún faltaban elementos por terminar.

fig 29

Obra de reconstrucción del extremo de la plaza

Inauguración y problemas del Pabellón Alemán durante su vida útil

Finalmente, el 11 de mayo de 1929, las autoridades alemanas y españolas inaugurarían oficialmente el Pabellón Alemán (fig.30), aunque su apertura al público general tendría que esperar una semana más. En el discurso oficial de Conrad von Schnitzler, Comisario general de Alemania, se hacía referencia a las dificultades económicas por las que atravesó la Sección Alemana para poner en pie sus pabellones; Alfonso XIII en su posterior contestación calificaba de milagro la terminación a tiempo del Pabellón Alemán:

“Como era de esperar, la inauguración por los Reyes del Pabellón y Sección de Alemania en nuestra Exposición, celebrada el lunes a las 11, resultó brillantísima.

Para presenciar el acto reuniéronse ante el Pabellón las más distinguidas personalidades de la colonia alemana en España, todas las autoridades y muchas otras conocidas personas (...)

A las once en punto llegaron los Reyes, el infante don Jaime y las infantas, que fueron recibidos a los ardides de la marcha española y del himno alemán (...)

Después de ser saludados los Reyes por el Embajador y Comisario

General, penetraron en el Pabellón, de impecable estilo cubista y con paredes de mármol y cristal. El comisario General de Alemania, en idioma de su país, pronunció ante SS. MM. el siguiente discurso:

fig 30
Inauguración del Pabellón Alemán

*'Majestades, Altezas reales, señoras y señores:
Permítanme ustedes, antes que nada, expresarles mi más profunda gratitud por haber realizado con su presencia esta fiesta de la entrega del Pabellón representativo de Alemania en manos de la Dirección de la Exposición Internacional de Barcelona.
Permítanme ustedes, además, agradecerles efusivamente a la ciudad de Barcelona y a la Dirección de la Exposición el generoso gesto de amistad que han tenido con nosotros al poner a nuestra disposición el terreno necesario para levantar el Pabellón de Alemania y el espacio preciso en los palacios de la Exposición para poder exponer en ellos los productos de la industria alemana. Era nuestro propósito y nuestro deseo el presentar aquí una muestra de la laboriosidad industrial alemana, que correspondiese a la grandiosidad del marco y que diese una representación de lo que Alemania puede ofrecer en artículos de exportación a cambio de los productos de España. Nuestras fuerzas no han alcanzado a realizar totalmente nuestro deseo. También esta empresa ha tenido que luchar con las difíciles circunstancias económicas por que atraviesa Alemania actualmente. Varias son las industrias que, siguiendo sus impulsos y simpatías, hubieran querido acudir a este certamen, y que, obligadas por las circunstancias, han tenido que renunciar a ello; igualmente toda la instalación y decoración de los sectores alemanes ha tenido que circunscribirse a límites más modestos de los que hubiera podido ofrecer un país más rico que Alemania (...)'*
El Rey, en idioma español, contestó al doctor von Schnitzler con las

siguientes frases:

'Agradezco muchísimo al señor Comisario General de Alemania en esta Exposición las cariñosas frases que acaba de dirigirnos. Y ahora he de expresaros la gratísima impresión que me ha causado el ver este Pabellón completamente terminado, pues si no me fuera convencida la laboriosidad del pueblo alemán, tendría que pensar que sólo un milagro había podido realizar lo que aquí estamos viendo. Cuando estos días, en mis visitas a la Exposición, pasaba por este sitio y dirigía la vista a las obras de vuestro Pabellón, y veía a los obreros trabajar en él, no actaba (sic) a comprender como podría estar terminado para la fecha en que pensabais inaugurarle. Pero el milagro se ha hecho como vosotros sabéis hacerlo. Por esto, yo os felicito.'

Terminado el breve discurso del Rey, salió la comitiva a la plazoleta del Pabellón y, junto al pequeño lago del mismo, se ofreció a SS. MM. una copa de champán."⁷⁴

Pese a los esfuerzos "milagrosos" de la representación alemana, lo cierto es que el Pabellón no estaba terminado el día de la inauguración. De hecho, "algunas fotografías tomadas este día muestran cortinas tendidas que ocultaban la parte del edificio que permanecía en obras"⁷⁵. El anexo de las oficinas no aparece visible en ninguna de las fotografías de la época que se conservan, salvo en su fachada norte y parcialmente oculta por la vegetación, ya que no estuvo terminado antes del 17 de julio y con calidades diferentes al resto del edificio: el suelo no era de travertino, lo que debía interrumpir la continuidad espacial, y los muros se terminaron en ladrillo revocado; motivos por los que a Mies le pudo interesar no fotografiarlo.

La vegetación que acompañaba al pabellón en su parte trasera para marcar la conexión con la escalera que ascendía hacia el Pueblo Español (que finalmente no se realiza en travertino) "no estuvo terminada hasta el mes de agosto"⁷⁶, lo que se apreciaba por el crecimiento que experimenta de unas fotografías a otras en las que el muro que cierra el patio aparece parcialmente cubierto por las hiedras que se dispusieron en su coronación, los setos del jardín trasero han alcanzado una altura considerable, y los nenúfares del estanque grande invaden la totalidad de la superficie, lo que "a la postre generaría problemas de mantenimiento"⁷⁷. Aunque no fueron los únicos.

74

Diario Oficial de la Exposición, tomo I, num. 12, Barcelona, 2 de junio de 1929; pág. 14

75

GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Op. Cit.*; pág. 34

76

Carta de von Kettler a Mies del 15 de julio de 1929

77

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 19

Los desperfectos que fueron surgiendo en el pabellón, bien por una puesta en obra deficiente, un diseño incorrecto o, sencillamente, por los problemas habituales derivados del uso (más aún tratándose de un edificio efímero), debieron ser una constante. A partir del momento de la inauguración los organizadores de la exposición se dirigen una y otra vez indistintamente a Mies van der Rohe o a Lily Reich, informándoles de los problemas que tenía el pabellón: "dificultades de iluminación, problemas de señalización en los

vidrios y roturas de los mismos, filtraciones de agua que derivaron en el deterioro del cielorraso, mal funcionamiento de la guía de la cortina, etc.”⁷⁸

Existe correspondencia que atestigua estos problemas, pero no hay ninguna constancia de que Mies, quien por estas fechas estaba plenamente centrado en el proyecto de la Casa Tugendhat de Brno, o Lilly Reich volvieran a Barcelona. Apparentemente habían perdido el interés en el Pabellón Alemán.

Desmontaje

La Exposición Internacional de Barcelona se prorrogó hasta enero de 1930 (con lo que las deficiencias de la construcción debieron acrecentarse durante los meses de invierno), momento en el que hubo de decidirse el destino del edificio, para lo que se manejaron distintas soluciones. En primer lugar, tal y como ocurrió con “muchos de los pabellones nacionales”⁷⁹, se planteó la venta del edificio⁸⁰ para recuperar al menos una parte de la inversión en un momento en el que los efectos de la Crisis de 1929 comenzaban a ser acuciantes. Se sabe también que un empresario barcelonés se interesó en el edificio para convertirlo en un restaurante, aunque las negociaciones nunca llegaron a concretarse porque el empresario sólo estaba interesado en alquilarlo⁸¹.

Finalmente, y ante la falta de ninguna propuesta más provechosa, se decidió desmontar el edificio y vender sus elementos por partes para su posible reutilización. Pese a la leyenda de que los restos del Pabellón permanecían olvidados en algún almacén de Barcelona, hay testimonios que aseguran lo contrario: los materiales, con excepción de la cimentación del pódium y la estructura de la cubierta, vendida como chatarra en Barcelona para sufragar los gastos del desmontaje, volvieron a Alemania:

*“Since all the marble from the Pavilion is leaving here in a few days for Hamburg, and the travertine is to follow in two to three weeks, I would be grateful if you would approach Köstner & Gottschalk. Since you know the material better than anybody, I feel it would be appropriate if you first talked with Köstner & Gottschalk about the possibility of reusing it, for naturally I am eager to get what we can out of the Pavilion as soon as possible. In accordance with your telegram, I will sell the steel framing here, and hope to get out of it enough to cover the costs of dismantling. The chrome-plated steel columns are also going to Hamburg, and I have written to Berliner Metall-Gewerbe that I will be able to negotiate only when I know for certain what is to become of the Pavilion. Perhaps you could let me know soon what you, or possibly Herr Köstner, feel to be a most profitable use for the material.”*⁸²

78

Ibid.; pág. 20

79

Ibid.; pág. 21

80

“Since both in Germany and here various parties have shown interests in the Pavilion, there is some hope that it can be sold, though there have been no firm negotiation yet”

Carta de von Kettler a Schnitzler

81

Carta de Gabriele Seeger a Lilly Reich, 29 de diciembre de 1929. MoMA

82

Carta de E. W. Mainwald a Mies del 5 de Marzo de 1930

En la misiva se observa una evidente urgencia en consumir la operación, al tiempo que se hace referencia a un telegrama de Mies en el que debía dar instrucciones de cómo proceder respecto a la estructura; un tipo de atención que no debió ser habitual durante la gestión del desmontaje, comenzada en octubre. A través de la correspondencia mantenida entre von Kettler y Lilly Reich para reclamar la colaboración del arquitecto, se deduce que debía ser difícil para la dirección alemana obtener respuestas directas de Mies⁸³.

No deja de ser sorprendente la pasividad que tanto Mies como Reich demuestran respecto al Pabellón Alemán durante su vida útil y sobre su posible permanencia. No es descartable que las relaciones con la dirección alemana se hubieran enfriado tras una obra cargada de imprevistos, sobrecostos, interrupciones y un “tiempo de ejecución record de algo más de dos meses en cuyo tramo final se llegó a trabajar 24 horas al día”⁸⁴. Tampoco lo es que Mies no prestase atención a estas eventualidades por estar centrado en el proyecto de la Casa Tugendhat, cuyo permiso de obras fue concedido por el Ayuntamiento de Brno el 26 de octubre de 1929⁸⁵, cuando ya se estaba montando la estructura metálica. Finalmente también pudiera ser que Mies no estuviera plenamente satisfecho con el pabellón por los múltiples cambios o la falta de medios y el rápido deterioro provocados por la escasez presupuestaria, o que incluso “considerase que había fracasado al intentar reducir la escala del edificio por este mismo motivo”⁸⁶, aunque de nada de esto se tienen pruebas concluyentes.

Las únicas pruebas de la existencia del Pabellón Alemán que Mies se preocupó de realizar, conservar y, sobre todo, distribuir y publicar una vez que el edificio se había desmontado fue el reportaje realizado por la agencia berlinesa Berliner Bild-Bericht. Dieciséis fotografías cuidadosamente realizadas y manipuladas que acompañaron sistemáticamente a casi todos los escritos, artículos o exposiciones que trataron el Pabellón Alemán desde su desaparición, en enero de 1930, hasta la muerte de Mies en 1969, constituyéndose como la única base gráfica “fidedigna” en torno al Pabellón Alemán como objeto construido y alcanzando el estatus de fotografías canónicas⁸⁷.

83

“Further, please urge Mies to make some statement regarding the sale of the Pavilion”

Carta de von Kettler a Lilly Reich, 29 de octubre de 1929. MoMA

84

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; pág. 20

85

ČERNÁ, Iveta y ČERNOUSKOVÁ, Dagmar; Mies in Brno. The Tugendhat House en VV. AA. Mies in Brno. Ed. Brno City Museum. Brno, 2013; pág. 42

86

TEGETHOFF, Wolf; *Op. Cit.*; pág. 75

87

El término canónico para referirse a las fotografías de la Berliner Bild-Bericht se emplea en DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005. Pág. 8

b2

El Pabellón como mito las imágenes Berliner Bild-Bericht

¹
QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001; p.162

²
CONSTANT, Caroline; *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and the Picturesque* en AA FILES nº20, Otoño de 1990; p.51

³
DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005; p.11

⁴
TAYLOR, Mark C.; *Disfiguring Art, Architecture, Religion*. Ed. The University of Chicago Press, Chicago, 1992; p.137

⁵
CONSTANT, Caroline; *Op. Cit*; p.53

⁶
FITSCH, James Marton; *Mies van der Rohe y las verdades platónicas* en VV.AA; *Mies van der Rohe: Escritos, Diálogos y Discursos*. Ed. C.O.A.O. Madrid, 1982.

⁷
"Modern Architecture only becomes modern with the engagement to the media"
COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA. London 1994; p.32

En los primeros días de marzo de 1930 los materiales que durante algo más de seis meses conformaron el efímero Pabellón Alemán yacían en cajas esperando un nuevo destino: los mármoles, el travertino y el cromo viajarían a Hamburgo con la esperanza de ser utilizados de nuevo, el acero se vendería en Barcelona para sufragar los costes del desmontaje y la escultura "Der Morgen" (Georg Kolbe, 1925) iría a parar a los jardines del ayuntamiento de Schöneberg en Berlín¹, donde ha permanecido desde entonces como último testigo, atrapada para siempre en las fotografías de la agencia Berliner Bild-Bericht: la principal prueba de la existencia del Pabellón Alemán.

El papel de las imágenes del Pabellón Alemán

En los cincuenta años centrales del siglo XX, las 16 fotografías que constituyen el reportaje se han reproducido en cientos de libros de Historia de la Arquitectura para construir las interpretaciones de otros tantos críticos, historiadores y arquitectos sobre la fluidez², ambigüedad³ y riqueza⁴ de aquella arquitectura efímera; también para poner de relieve su carácter trascendente⁵ y metafísico⁶. Interpretaciones tendentes a manejar conceptos de carácter abstracto y con una fuerte carga subjetiva, puesto que el Pabellón carecía de objeto. Lo concerniente a su realidad física se reduce a unos cuantos dibujos cuya publicación es posterior a las fotografías, a los testimonios de los pocos críticos que lo visitaron y, por supuesto, a las instantáneas de la agencia BBB, sobre las que ha recaído el peso de preservar su recuerdo, intensificar su vigencia y mitificar su legado como uno de los paradigmas del Movimiento Moderno⁷, ya que es a través

de éstas, y no del edificio que representan, que el Pabellón se ha convertido en uno de los proyectos capitales del siglo XX, y Mies en uno de sus máximos representantes.

Mies y la manipulación de las imágenes

El papel fundamental que se atribuye a Mies dentro del Movimiento Moderno “se debe en parte a su capacidad de expresar ideas a través de imágenes”⁸. Desde principios de los años 20 comienza a formarse una imagen pública de ‘arquitecto de vanguardia’ gracias a la publicación en *G* o *Frülicht* de fotomontajes de sus proyectos en detrimento de dibujos de alzados, plantas y otros sistemas tradicionalmente vinculados a la representación de la arquitectura. Sin embargo, el interés de Mies en la manipulación de fotografías para mostrar su arquitectura es patente desde sus primeros proyectos.

Es en la propuesta del concurso para el Monumento Bismarck (1910) cuando Mies emplea por primera vez el montaje⁹. Para ello utiliza diferentes materiales y medios: maquetas, dibujos al carboncillo e imágenes reales que junta a través de fotografías para conformar un todo unitario que le permite construir una representación de carácter realista, en la que el edificio bien se integra en su entorno en aparente continuidad (fig.01) o bien se inserta en un contexto de carácter más genérico y parcial (fig.02) para resaltar alguno de sus aspectos, como su monumentalidad y su posición prominente en el paisaje. En este segundo caso, Mies utiliza una de las cinco fotografías puestas a disposición de los participantes por la dirección del concurso como base para manipularla e introducir su propuesta. Para ello fotografía la maqueta del edificio desde abajo con el objetivo de obtener una perspectiva que coincida con el punto de vista de la

fig 01
Proyecto para el Monumento Bismarck (1910)
Fotomontaje

fig 02
Proyecto para el Monumento Bismarck (1910)
Collage

8
LEPIK, Andres; *Mies and Photomontage, 1920-1938* en *Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; p.324

9
Este es uno de los documentos que anteriores a 1924 que se conservan tras la destrucción de parte del archivo del estudio de Mies en 1924

fig 03
Proyecto para el Monumento Bismarck (1910)
Croquis preparatorio para collage

fotografía de base y poder acoplar ambas imágenes. Sin embargo, debido al imponente tamaño de su propuesta, el edificio se cortaba abruptamente al llegar al borde del montaje. Para subsanar este problema, Mies planifica la ampliación de la imagen en su borde izquierdo mediante un croquis (fig.03) en el que se marca con una línea discontinua la zona de unión entre la foto y el dibujo al carboncillo que ampliará la panorámica hasta permitir la fuga completa de la fachada. En diagonal, aproximadamente del tercio superior al inferior, otra línea discontinua marca dónde debían unirse la fotografía de base y la de la maqueta. Estas dos líneas dividen el montaje en sectores, numerados del 1 al 3 en el croquis, que se corresponden con cada uno de los medios utilizados, aunque para disimular este efecto fragmentario provocado por las juntas se añade la vegetación que cubre el pódium, semejante en toda la imagen para cohesionar sus partes, dando lugar a una imagen realista y unitaria gracias al cuidadoso y equilibrado ensamblaje de sus partes. En definitiva, a la combinación de ficción y realidad.

fig 04
Rascacielos de Friedrichstrasse (1921)
Dibujo a carboncillo sobre fotografía

fig 05
Edificio en Stuttgart (1921)
Dibujo a carboncillo sobre fotografía

fig 06
Edificio en Berlín-Mitte (1921)
Dibujo a carboncillo sobre fotografía

Esta estrategia de representación mediante fotografías manipuladas tendrá continuidad en la propuesta del rascacielos de cristal de la Friedrichstrasse (1921) (fig.04), en el edificio bancario y de oficinas de Stuttgart (1928) (fig.05), o en el edificio de oficinas de Berlín-Mitte (1929) (fig.06), proyecto inmediatamente anterior al Pabellón Alemán.

fig 07
Museo para una ciudad pequeña (1941-1943)
Collage

A partir de este momento Mies representará también los espacios interiores de sus proyectos con dibujos y croquis que “supondrán el embrión de las perspectivas que comenzará a desarrollar en los años 30”¹⁰. En éstos fotomontajes, un dibujo a línea (fig.07) de los elementos arquitectónicos (pilares, suelos y carpinterías) se complementan mediante la inserción de fotografías de cuadros, texturas de mármol o madera, esculturas o fragmentos de paisajes que generan focos de atención a la vez que resaltan la continuidad de los espacios, estableciendo nuevamente un equilibrio entre lo abstracto y lo figurativo, entre el marco arquitectónico y los objetos que lo ocupan¹¹.

Este afán de homogeneidad lo aleja del collage dadaísta, en el que se toman fragmentos de diferentes imágenes y obras para conformar una nueva y a menudo ambigua representación, sin ningún dibujo¹² que le confiera unidad ligando las partes, precisamente para resaltar su naturaleza contradictoria¹³. En los montajes Mies concede tanta importancia a las partes que lo conforman como a la totalidad con el objetivo de “liberarse de la relación fondo-figura que hace que una cosa sea más pequeña o esté contenida en otra”¹⁴; con una conciencia de que la presentación de elementos dispares “requiere un tratamiento equilibrado y equitativo para que resulten efectivos”¹⁵; una actitud que tendrá réplicas en las fotografías de sus obras y también de sí mismo¹⁶, que seleccionará y manipulará con el objetivo de construir un discurso conceptual y unitario en torno a su figura.

Con motivo de la monografía que Werner Blaser¹⁷ elabora sobre la obra de Mies en 1965 se compilan las obras y proyectos más importantes, redibujando para la ocasión los planos y detalles de la etapa europea, perdidos en Berlín desde que Mies emigrara a Estados Unidos y, por tanto,

10
LEPIK, Andres; *Op. Cit*; p.328

11
Mies comienza a realizar estos dibujos en 1938. Muchos de ellos pertenecen a proyectos anteriores, como por ejemplo los de las casas-patio, porque se realizan ex profeso para la exposición que le dedica el MOMA en 1947

12
“Whereas previously huge amounts of time, devotion and effort have been expended on a painting of a body, a hat, a shadow, etc. We need only pick up a pair of scissors and cut out from paintings and photographs the things we can use.”
HERZFELDE, Wieland; *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*. Ed. Reclam. Stuttgart, 1997

13
“In photocollages, montages and assemblages (constructive techniques developed in opposition to the media of painting and sculpture) they [the Dadaists] portrayed the new subjectivity as internalizing contradiction (rationality-fantasy, order-disorder) and living through the paradox of a technology born of nature but seemingly cast against it.”
MERTINS, Detlef; *Introduction en The Presence of Mies. Op. Cit*

14
NAVARRO BALDEWEG, Juan; *La Habitación Vacante*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001; p.91

15
Ibid; pp. 83-84

16
“So what are the images of Mies, the repeated images? How is Mies repeated?
First the image of the architect. In photographs he appears enormous, a ‘massive man’, an imposing physical presence, sometimes smoking his legendary cigar. He almost always look down. The words that accompany these images always insist on how big he is and then quickly add that he is shy, reserved, phlegmatic, taciturn... All of this as if trying to explain his posture”

COLOMINA, Beatriz; *Mies not, en The Presence of Mies*; Ed. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994

17
BLASER, Werner; *Mies van der Rohe*. Ed. Thames and Hudson. London. 1972.

fig 08

Mies van der Rohe en su apartamento de la 200 East Pearson Street, Chicago c.1964

18

En estos dibujos, entre los que también se incluyen los del Pabellón Alemán, prevalece un criterio de expresión de las ideas sobre la representación precisa de las cosas: en muchos de ellos no se refleja la realidad construida sino un estado ideal de los proyectos que nunca se llevó a cabo

19

Ver, DAZA, Ricardo; Buscando a Mies. Ed. Actar. Barcelona, 2008; pp.101-103

20

Ésta será la imagen que Mies elija para acompañar al breve texto que abre el libro a modo de introducción y que cierra con la frase "True architecture is always objective and is the expression of the inner structure of our time, from which it stems."

BLASER, Werner; Op. Cit; p.10

21

Esta pasividad con respecto a las fotografías llamó la atención a Ezra Stoller, quien describe su reunión con Mies para realizar las fotografías del Seagram Building:

"He seemed uninterested in photography. We sat in an uncomfortable silence with each other for several minutes. When Phyllis [Lambert] returned... [Mies] said, 'Mr. Stoller will take many pictures and we will select a few'."

S. SAUNDERS, William; Modern Architecture: Photographs by Ezra Stoller. Ed. Abrams. New York, 1990; p.82

22

DODDS, George; Op. Cit; p.9

inéditos. Este trabajo de reelaboración de los documentos, supervisado por Mies, sirve para dotar a todos los proyectos de un grafismo que subraya determinados aspectos e intereses, destilando ciertas constantes que terminan por revestir las etapas americana y europea de una misma coherencia conceptual¹⁸ gracias a la uniformidad en su representación.

Para abrir el libro con un retrato del arquitecto, Mies se somete a un reportaje fotográfico en su apartamento de la 200 East Pearson Street de Chicago al que pertenecen dos fotografías (fig.08) tomadas probablemente en una misma sesión, a juzgar por la ropa, e incluso en un breve lapso de tiempo, como parece indicar el tamaño del puro que fuma (muy similar de una a otra fotografía) o los exactos reflejos en el cristal de los cuadros. Aunque en apariencia las fotografías sólo se diferencian por la pose de Mies, una observación más cuidadosa nos revela significativas discrepancias¹⁹. De una imagen a otra se han corregido las verticales del panelado de la pared, ha desaparecido la caja negra detrás de la silla, se ha suprimido el hilo que cuelga bajo el asiento, Mies ha modificado su postura enderezándose, ajustando su chaqueta y alineando los pies; aunque la diferencia más extraña es el enchufe negro situado bajo la mesa, que no aparece en la segunda fotografía... hasta ese detalle las diferencias entre las imágenes podrían deberse a unos simples cambios en el despacho y en la actitud de Mies, sin embargo la desaparición de la toma eléctrica sólo puede deberse a un control de la fotografía en post-producción²⁰. En lugar de mirar a través del visor de la cámara para dirigir al fotógrafo²¹ (como hacía, por ejemplo, Le Corbusier), "Mies prefería controlar la fotografía una vez realizada, editando y alterando las copias"²². Esta forma de proceder será patente en la copia del reportaje del Pabellón Alemán que Mies conservó consigo hasta su muerte.

Las fotografías canónicas del Pabellón Alemán

Las copias del reportaje de la BBB que Mies guardó en su archivo personal probablemente sean el documento más importante del Pabellón Alemán. Salvo por unas pocas excepciones en algunos artículos anteriores a la marcha de Mies a Estados Unidos, éstas fotografías se reproducen en la gran mayoría de monografías y artículos sobre el Pabellón y sobre la obra de Mies van der Rohe²³. Desde que Mies se estableció en Chicago, las únicas imágenes del Pabellón Alemán que permitía mostrar a las publicaciones y exposiciones eran éstas copias concretas.

Tras la muerte de Mies en 1969 éstas fotografías fueron parte del legado del arquitecto al Museum of Modern Art de Nueva York: el Mies van der Rohe's Archive. El estudio de éstas copias originales puso de manifiesto el proceso de post-producción al que Mies sometió a las fotografías, tanto para resaltar ciertas cualidades como para ocultar los defectos derivados de una construcción precaria; un procedimiento más difícil de detectar en las reproducciones de las imágenes en libros y artículos.

Éstas imágenes, que precedieron en décadas a la publicación de cualquier otro documento como croquis o dibujos del Pabellón, han sido la principal fuente de información del edificio original hasta el punto de constituirse, ante la falta de documentación “as built”, en la prueba de la existencia física²⁴ del Pabellón, alcanzando un estatus de fotografía documental. Sin embargo, las fotografías del Pabellón Alemán, al igual que tantas otras fotografías de arquitectura, pretenden inscribir al edificio dentro de una categoría que aproxime la obra arquitectónica a la obra de arte. Para ello “reproducen las condiciones óptimas de contemplación del arte en los museos”²⁵: un ambiente limpio y ordenado en el que todos los elementos se disponen de manera armoniosa y minuciosamente estudiada, pero con una particularidad que las convierte en un objeto aséptico: la arquitectura que representan, que es suplantada por la obra que se contempla al mirar la fotografía, se encuentra deshabitada.

Esta peculiaridad, aunque efectiva de cara a enfatizar los valores espaciales, materiales, de orden o de cualquier otra índole que posea el edificio, le confiere cierta condición paradójica al subrayar el distanciamiento existente entre la experiencia presencial y cotidiana de habitar un espacio y la virtual de contemplarlo a través de sus imágenes, ya que éstas requieren un compromiso diferente entre el objeto y el observador: mientras que la arquitectura, por su carácter utilitario, representa el arquetipo de obra que se experimenta en un “estado distraído”²⁶, en el que los cinco sentidos, los fenómenos naturales y el tiempo ejercen de variables que se combinan entre sí y afectan en su percepción, la fotografía pertenece al tipo de obras que se contemplan en un “estado de concentración”, enfatizando su experiencia dentro del ámbito intelectual. Así, en el caso de la fotografía de arquitectura, como en los retratos, se produce una brecha aún más acusada

23

Ibid. Pág. 2

24

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; *Ludwig Mies van der Rohe. Barcelona 1929-1986* en *DOMUS* vol 674 (Julio/ Agosto 1986). Pág 77

25

HILL, Jonathan; *Mies van der Rohe. Photos of the Original Barcelona Pavilion* en *This is not Architecture. Edited by Kester Rattenbury*. Ed. Routledge. London & New York, 2001 Págs. 86-90

26

Walter Benjamin diferencia entre la distracción y la concentración como actitudes opuestas a la hora de percibir una obra de arte en BENJAMIN, Walter; *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Ed. Penguin. London, 2008

27

"Podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irreplicable de lo reproducido por su ocurrencia masiva"

BENJAMIN, Walter; *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2008; p.97

28

"What is crucial about the Barcelona Pavilion is that it was both real, a one-to-one construction that existed for a time and an image, a media construction. All we know about it, before its reconstruction in 1986, were the photographs. It lived in photographs"

COLOMINA, Beatriz; *Media as Modern Architecture en Contemporary Art About Architecture. A strange Utility*. Ed. Ashgate Publishing Ltd. Burlington, 2013; p. 141

29

BARTHES, Roland; *La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990; p. 31

30

"Las fotografías de paisajes deben ser habitables, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (...) ni empírico (...); es fantasmático, deriva de una especie de violencia que parece impulsarme hacia delante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé a dónde de mí mismo (...) Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir"

Ibid; pp.83-84

31

"Sea lo que sea lo que ella [una fotografía] ofrece a la vista y sea cual sea la manera empujada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos."

Ibid; p.34

32

HILL, Jonathan; *Op. Cit*; p.35

33

Ibidem

34

"Hay muchas cosas en la Place Saint-Sulpice (...) buena parte de éstas cosas, si no la mayoría, ya han sido descritas, inventariadas, fotografiadas, explicadas o registradas. El propósito de las páginas que siguen consiste más bien en describir todo lo demás: todo aquello que por lo general no se percibe, aquello de lo que no solemos darnos cuenta, lo que carece de importancia: lo que ocurre cuando no ocurre nada, solo el paso del tiempo, de la gente, de los coches y de las nubes."

PEREC, Georges; *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2012; p.9

35

La nomenclatura de las fotografías corresponde con la de las imágenes almacenadas en el Mies van der Rohe's Archive del Museum of Modern Art de Nueva York.

entre la imagen y aquello que representa²⁷.

En el caso del Pabellón Alemán la brecha se hace insalvable puesto que lo que fue un objeto ahora ya no existe, y tan sólo quedan sus imágenes²⁸: "las fotografías repiten mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente"²⁹. La desaparición del edificio nos obliga a habitarlo exclusivamente a través de sus fotografías, "induciéndonos a una estancia fantasmática en ese lugar, en un tiempo utópico, durante el que todo sucede como si estuviésemos seguros de haber estado allí"³⁰, puesto que el lapso de espacio-tiempo comprendido entre la toma de la fotografía en 1929 y el momento en el que se contempla, se comprime hasta conseguir confundir ambos eventos; hasta provocar que las fotografías sean invisibles como objetos³¹ y percibamos aquello que representan como si realmente estuviéramos allí, como si lo que se ve en el papel fuese tan cierto como lo que se vive.

Este fenómeno de suplantación de la realidad por las fotografías es el principal causante de la percepción del Pabellón como una obra de arte³²: el espacio vacío y ambiguo de las imágenes es inmanente al Pabellón, haciendo de él un edificio propicio para la contemplación y la introspección, "afirmando la autoridad del arquitecto y denegando la del visitante"³³. Es por ello que las fotografías de la Berliner Bild-Bericht juegan un papel fundamental en la historia, forma y percepción del Pabellón, puesto que la experiencia presencial e individual de visitar un edificio efímero en una Exposición Internacional se desplaza hacia un fenómeno virtual y colectivo al experimentar, a través de sus imágenes, la mutación en una arquitectura permanente y anacrónica.

El propósito de este capítulo es el de realizar una tentativa de agotamiento³⁴ de las fotografías BBB³⁵, ignorando en lo posible su capacidad sugestiva para evitar deducciones que vayan más allá de una mera observación minuciosa y objetiva, devolviéndoles así un carácter objetual (fig.09) mediante el cual siempre somos conscientes de estar mirando unas imágenes y no habitando un espacio y, así, interpretarlas como documentos de carácter hiperrealista que muestran, a la vez que ocultan, una realidad física para, a través de esta tensión entre enseñar y ocultar, desvelar los deseos y las intenciones que Mies proyectó sobre las imágenes.

fig 09

Fotografías del Pabellón Alemán propiedad de la
Fundación Mies van der Rohe

fig 10
MMA 1554, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 1554

En la primera fotografía se observa el edificio desde fuera ligeramente en escorzo (fig.10), encarando la escalera de entrada. Al igual que en los croquis, parece rechazarse la representación frontal del Pabellón. La luz proveniente del Este hace que las ocho columnas jónicas y los dos pedestales que remataban el extremo de la Gran Plaza de la Fuente arrojen su sombra sobre el suelo, a los pies del Pabellón. Éstas sombras son el único elemento que establece una relación entre el edificio y la Plaza.

La fachada Norte aparece completamente sombreada, haciendo el cambio de material de mármol a estuco apenas perceptible. Este cambio debía resultar poco apropiado para Mies, puesto que se observa una línea de cipreses plantados a partir de la última placa de mármol destinados a ocultar la parte estucada. Parece intencionado, por tanto, que esta fachada aparezca oscurecida en la fotografía.

Tras el vidrio de la entrada, que se muestra absolutamente transparente, se disponen una fila de cinco otomanos y una silla que, con el respaldo junto al muro de mármol de Tinos, mira hacia la plaza dando la impresión de tener un tamaño reducido ante la presencia de las grandes sombras del primer plano. Las puertas están colocadas y cerradas,

En el estanque se ven unos cuantos nenúfares y el muro Sur coronado por unas enredaderas que apenas descuelgan y parecen fundirse con la vegetación existente entre el edificio y el Palacio del Alfonso XIII, del que vemos su fachada completamente ciega y la relación que ésta establece con el Pabellón.

Sobre la cubierta del Pabellón, a lo lejos y junto a una bandera de Japón, una pequeña cuadrilla de obreros trabaja.

fig 11
MMA 1197, Berliner Bild-Bericht
The Bauhaus Dessau Foundation

MMA 1197

Esta fotografía es suplementaria de la anterior para completar la panorámica de la fachada delantera (fig.11) al tiempo que muestra una vista similar a uno de los croquis de Mies. El estanque aparece completamente lleno y con la superficie tersa, actuando como un espejo.

El mobiliario de la entrada, aquí también con las puertas cerradas y el vidrio totalmente transparente, está colocado como en la fotografía anterior, aunque al no estar presentes las sombras de las columnas se acentúa el efecto de la silla mirando fuera de campo³⁶, ahora se rompe ese juego de mostrar hacia donde miran los muebles y señalan simplemente que hay un espacio hacia el que mirar. Con ese mismo fin las cinco sillas MR20 y MR10 colocadas bajo la cubierta miran hacia un punto del patio Sur oculto tras el muro del primer plano.

Gracias a la posición de la sombra del estandarte se puede intuir que ambas fotografías están realizadas en un pequeño margen de tiempo.

En el punto central de la imagen aparece el espacio trasero del Pabellón profusamente decorado con vegetación colocada en tiestos, ya que el ajardinamiento no se había terminado cuando se realizan las fotografías, pero se quiere reforzar la idea de que el Pabellón es un edificio permeable con focos de interés en ambas caras, subrayando su carácter transitable y su entendimiento como un lugar de paso.

36

El concepto de fuera de campo, normalmente asociado al cine, se refiere al espacio o a aquello que acontece fuera del encuadre de un plano; en este caso al espacio más allá del borde de la fotografía. Existen múltiples estrategias como la colocación de objetos o la dirección de las miradas para mostrar el fuera de campo. En el cine también puede representarse mediante el sonido.

"Si el campo es un fragmento de espacio recortado por una mirada y organizado en función de un punto de vista, no es más que un fragmento de este espacio y, por tanto, que es posible, a partir de la imagen y del campo que representa, pensar el espacio global del que ha sido tomado este campo. Se reconoce aquí la noción de fuera de campo."

AUMONT, Jacques; *La Imagen*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1992. Pág. 238.

MMA 1437 (1)

Esta fotografía parece seguir una secuencia de aproximación al Pabellón mostrando una vista desde su límite físico, en el pequeño espacio entre el estanque y el borde del pódium (fig.12).

Por la posición de las sombras apenas ha transcurrido tiempo entre esta toma y la anterior; sin embargo el entorno ha cambiado considerablemente: las sillas tubulares aparecen ahora como un reflejo en el muro de vidrio translúcido del patio luminoso, la silla Barcelona de la entrada ha desaparecido junto con las puertas, y se han colocado algunos tiestos con flores en el borde del Pabellón. Gracias a éstos y al cambio de altura de la cámara se empieza comprobar el efecto especular de los vidrios y del mármol de la entrada, en cuya superficie se aprecia el reflejo de los otomanos.

El estanque, aquí también completamente lleno, devuelve un reflejo distorsionado del Pabellón, al contrario que en las anteriores tomas.

Mientras que el tránsito hacia el jardín trasero vuelve a aparecer de forma nítida, el espacio interior se muestra en penumbra dejando adivinar sólo la presencia de las sillas, puesto que el vidrio oscuro del patio no permite en modo alguno la visión del mismo, dando una impresión de oscuridad y opacidad.

MMA 1437 (2)

Esta imagen es producto de una modificación de la anterior (fig.13). En primer lugar, se han recortado ligeramente los bordes, especialmente el inferior para hacer desaparecer el tiesto del primer plano, que tanto por su posición en la fotografía como por el contraste que ejerce sobre el travertino desviaba la atención del edificio, que ahora ocupa exactamente el tercio central de la imagen en su punto de acceso.

También se ha borrado la torre modernista de la fábrica Casaramona, visible sobre la cubierta del Pabellón. Para ello, todo el cielo se ha pintado con un aerógrafo. Como consecuencia, al tiempo que se borra la torre se consigue una atmósfera más neutra, de una gama de grises más uniforme.

La superficie agitada del agua evita un reflejo nítido de edificio, rompiendo la simetría respecto de una línea horizontal e impidiendo una lectura vertical de la imagen. El deseo de horizontalidad en la imagen queda de manifiesto con la eliminación de la torre; de esta manera el edificio se muestra entre los dos planos horizontales que conforman el Pabellón en lugar de compitiendo con la verticalidad la torre, y que hubiese sido aún más evidente de haber aparecido el estanque como en las anteriores instantáneas.

fig 12
MMA 1437, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

fig 13
MMA 1437, Berliner Bild-Bericht
The Museum of Modern Art

Seidman 249

La imagen, encuadrada en vertical (fig.14), muestra la entrada al Pabellón, que aquí también aparece sin puertas, aunque su posición se señala claramente por los goznes del suelo y techo. Observando la sombra de la cubierta sobre el muro de mármol, la diferencia horaria con respecto a la anterior fotografía debe ser escasa.

Los irregulares brillos de las carpinterías cromadas se proyectan sobre el estriado cielorraso, al tiempo que se puede observar en detalle la capacidad del material (tanto en las carpinterías como en los soportes) para captar la luz y devolver reflejos distorsionados. Al igual sucede con el mármol de Tinos, sobre el que se impresiona una imagen borrosa del vidrio y los muebles que tiene enfrente. Éstos grandes vidrios no sólo devuelven el reflejo del muro que cierra el patio interior: si se miran detenidamente, se observa que la línea de borde de la cubierta se distorsiona tras ellos, lo que indica que el pulido de los mismos se realizó probablemente a mano. Sin embargo, los cristales del patio interior siguen sin permitir ver a través. Fuera del Pabellón, al fondo, se puede ver un carro de grandes ruedas de madera, casi con toda seguridad tirado por caballos.

Seidman 247

Muestra la cara Oeste del edificio mirando hacia el Patio Sur (fig.15). Al fondo, cuidadosamente colocadas entre el pilar y el anexo de oficinas, se encuentran las cinco sillas que aparecían en la MMA 1197, sin que ninguna de ellas se vea cortada o interrumpida por el muro y dotando de profundidad a la imagen.

Los vidrios oscuros reflejan con nitidez el jardín. Éste aparece (salvo la parte semicircular realizada con anterioridad al Pabellón) completamente yermo y con un puñado de pequeños tiestos que marcan el camino que conduce a la escalera trasera, enfatizando la importancia que esta conexión tuvo desde los primeros croquis.

Aunque en parte oculto por la vegetación del terreno al que hace de contención, el muro del anexo de oficinas tiene una textura diferente al travertino y pueden apreciarse claramente manchas del agua que se desliza desde la cubierta, al no estar provista de canalón ni goterón.

fig 16
Seidman 248, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

Seidman 248

Esta fotografía (fig.16), tomada a mediodía con luz de Sur, se deduce que es posterior a la *Seidman 247*. En ella se muestra el patio Sur desde un punto donde antes se situaban las sillas, mirando frontalmente al patio de luz, evitando con sumo cuidado que aparezca el reflejo de la cámara ni del fotógrafo, aunque ello no evita que pueda verse el reflejo de otra persona situada al borde del estanque. A pesar de que el cielo que rodea a la bandera está pintado con un aerógrafo gris claro, “la torre de la fábrica se ve perfectamente encuadrada en el triángulo que forman el voladizo de las oficinas y el muro de travertino”³⁷.

El edificio ha sufrido ciertos cambios desde las anteriores imágenes: los tiestos han desaparecido, probablemente para no añadir más ruido a esa zona de la imagen en la que las sombrillas, carritos de venta ambulante de comida, un quiosco y otros elementos propios de una Exposición Internacional se van amontonando en el espacio libre. Las puertas han sido colocadas de nuevo, aunque ahora están abiertas, y el estanque está prácticamente vacío, con lo que su reflejo es más pequeño y no muestra en absoluto al edificio.

Los tiestos con las plantas altas que aparecían en las fotografías 3 y 4 se han colocado en el espacio existente entre el anexo de oficinas y el muro sobre el que se dispone el banco para dar la impresión de que hay una profusa vegetación en el jardín, lo que no podría ser posible si comparamos con la anterior fotografía, en la que concretamente esa parte del anexo aparecía completamente desnuda.

Hacia el fondo se puede observar el patio interior, cuya entrada está bloqueada por las puertas cerradas y un brazo de la escultura que asoma tras un pilar.

fig 17
MMA 11254, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 11254

La fotografía muestra por vez primera la escultura “Amanecer” enfatizando su importancia como foco en el edificio mediante un sobreencuadre³⁸ realizado a través de la entrada al Pabellón (de nuevo sin puertas) y de acceso a patio interior (fig.17).

La pequeña porción de jardín que aparece se reduce nuevamente a un plano de tierra, sin embargo, gracias al reflejo de los vidrios se muestra una vegetación abundante y produce una impresión de ambigüedad por la dificultad de distinguir de qué lado del cristal se encuentra. La aridez del espacio trasero indica que la imagen se toma en una fecha próxima a la inauguración, aunque eso no evita que, al observar el cielorraso detenidamente se aprecian determinados fallos de ejecución: la luz proveniente del patio interior pone de manifiesto las imperfecciones del cielorraso, que muestra abultamientos y un evidente estriado en lugar de mostrarse como una superficie tersa y de color uniforme. La cabeza del pilar en primer plano aparece una mancha oscura provocada por la humedad debida al deficiente drenaje de la cubierta.

38

“El verbo encuadrar designa ese proceso mental y material por el cual se llega a una cierta imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos. El encuadre es, pues, la actividad del marco (...) La técnica del sobreencuadre se refiere a la presencia de un marco en el marco de, por ejemplo, un espejo, una ventana o una puerta.”

AUMONT, Jacques; *Op. Cit.*; pp.160-165

fig 18
MMA 1814, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 1814

La instantánea muestra el espacio principal del Pabellón, presidido por las dos sillas Barcelona destinadas a que los reyes de España tomaran asiento durante la inauguración (fig.18). La composición ordena el espacio diagonalmente mediante la concatenación de tres elementos autónomos: el pilar cruciforme, el muro de ónice (al contrario que en el resto de mármoles del edificio, sus placas no estaban dispuestas simétricamente) y la estatua resaltando de nuevo su predominancia en el conjunto.

Los vidrios oscuros no dejan ver en absoluto el jardín y apenas el patio puesto que el reflejo del muro de luz se entrelaza con las vetas del mármol del muro que cierra el patio interior. La escultura muestra una posición ambigua por el reflejo del jardín que se impresiona en el vidrio que tiene delante; un reflejo que se interrumpe una vez coronado el muro de mármol para dejar ver la cubierta de teja de una pequeña edificación que se encontraba fuera del Pabellón.

A medida que la luz es más tenue por el aumento de la distancia con el vidrio de la entrada el techo revela sus imperfecciones con mayor claridad.

fig 19
Seidman 167, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

Seidman 167

La imagen enfatiza la composición diagonal de la anterior toma acercándose al patio y desplazando ligeramente la cámara hacia el vidrio de la entrada para que ningún montante de la carpintería recorte la estatua, que aquí aparece enmarcada por las particiones del vidrio (fig.19).

La colocación y el contraste de la fotografía subrayan el efecto del reflejo sobre el vidrio, en cuya superficie se muestran ahora de una forma mucho más nítida el jardín a través de las puertas abiertas y el patio de luz, impidiendo la interpretación del patio como un fondo de saco para mostrarlo como un espacio de carácter dinámico.

El pilar, ahora en primer plano y meticulosamente situado entre las dos sillas para dividir la imagen como un díptico, se representa en su máxima capacidad expresiva: en su tercio inferior el pilar se recorta sobre la alfombra negra con un fuerte contraste para, a medida que asciende ir confundiéndose con el fondo hasta conseguir desaparecer por completo al aproximarse al plano del techo, donde es imposible distinguir sus límites en un efecto intencionado de enfatizar la vocación evanescente de los soportes.

fig 20
MMA 298, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 298

En este interior, en el que la posición de los muebles vuelve a variar, el muro de ónice se sitúa justo en el centro, cobrando el máximo protagonismo y dividiendo la escena en dos (fig.20). En la parte derecha se ve la estancia principal en la que el pilar ahora aparece completamente oscuro y opaco en contraposición a la imagen anterior. A través del cristal vemos una porción de la Plaza de la Gran Fuente abarrotada de objetos y con un hombre atendiendo en el puesto de comida, lo que supone un cierto contraste con el orden y la vacuidad del Pabellón que muestra el reportaje. En el vidrio del patio interior, junto a la puerta, se ve con claridad un curioso reflejo en el que se puede leer (aunque el texto está invertido) “gustaciones gratuitas”, proveniente de alguno de los rótulos de los puestos que poblaban el recinto de la Exposición.

A través de los cristales que nos separan del jardín aparecen nuevamente las puertas del Pabellón cerradas y las carpinterías nos impiden ver la escultura, puesto que este paño y el muro de ónice enfocan a una porción vacía del patio. Sin embargo, la presencia física de la estatua se restituye mediante su sombra proyectada en el muro del fondo y un reflejo sobre el ónice, que parece transparentarse para reconstruir tras de sí el patio al completo.

fig 21

MMA 299, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 299

Esta imagen juega nuevamente a dirigir el objetivo hacia el punto desde el que se tomaba la anterior fotografía, estableciendo un sistema narrativo de vistas opuestas que favorecen la reconstrucción completa del espacio por parte del observador (fig.21), aunque una vez más el mobiliario ha cambiado de posición, probablemente para no mostrar la trasera de las sillas en primer plano.

El muro de ónice, ahora muy iluminado, devuelve un tenue reflejo de la plaza y de dos de las columnas jónicas; también de una de las sillas Barcelona, ahora colocada dando la espalda al exterior.

La imagen que se nos ofrece a través del vidrio del jardín, que a primera vista podría pasar desapercibida es, tras una observación minuciosa, ciertamente chocante. Lo que en las fotografías anteriores era tierra seca ahora muestra una tupida vegetación de arbustos y setos bajos, ya crecida y recintada por unas pequeñas vallas de no más de 50 centímetros de altura, lo que induce a pensar que el reportaje se hace en al menos dos sesiones diferentes considerablemente separadas en el tiempo. Para más pruebas, el techo muestra un parcheado en la zona en la que la MMA 11254 (fig.17) ya mostraba un desperfecto.

fig 22

MMA 1180, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

fig 23

MMA 1180, Berliner Bild-Bericht
The Museum of Modern Art

MMA 1180 (1)

La fotografía muestra el patio interior del Pabellón (fig.22). Tanto el vidrio oscuro que delimita el patio como el estanque (cuyo fondo estaba recubierto de vidrio negro) devuelven un reflejo completamente nítido y terso, como si de espejos ahumados se tratasen; la imagen de la escultura se desdobra en el agua acentuando la verticalidad del único espacio del edificio cerrado por sus cuatro costados y a cielo abierto, un efecto al que aún se le pone más énfasis haciendo coincidir el tronco del abeto que hay más allá del muro exactamente con la vertical de la estatua y su punta con el marco de la fotografía.

Gracias al blanco y negro, los trazados de las vetas de mármol muestran una relación de semejanza con la vegetación, estableciendo cierta continuidad entre el interior y el exterior que vuelve a poner de manifiesto la ambigüedad e indefinición de los límites del Pabellón.

El borde de la cubierta no tiene goterón y el techo muestra claros signos de deterioro tanto por su tono ocre como por las múltiples marcas estriadas³⁹.

MMA 1180 (2)

La imagen se trata de una versión retocada de la fotografía anterior. Aquí se ha recortado el margen izquierdo para eliminar el reflejo de la mano y el rostro de la escultura que flotaban en el extremo de la imagen anterior rompiendo la uniformidad del paño de vidrio (fig.23).

A la fotografía en posesión de Mies, revelada en un tono ligeramente sepia, se le ha pintado el techo de blanco con un aerógrafo para conferirle un aspecto uniforme y ocultar el efecto estriado del falso techo, sin embargo, la mezcla de pintura utilizada en el aerógrafo, tiñe el techo con un matiz azulado que, en la copia al natural, destaca del resto de la paleta. El pilar también está alterado mediante “finas líneas verticales de pintura blanca o gris clara para hacer el efecto de espejo del soporte aún más pronunciado”⁴⁰.

Esta versión de la imagen es la que normalmente se ha reproducido en publicaciones, destacando como portada de la monografía que Philip Johnson dedica a Mies van der Rohe tras la exposición del MoMA de 1947⁴¹.

39

Esta copia inalterada de la fotografía es publicada en constadas ocasiones y una de ellas es en la monografía HILLBERSEIMER, Ludwig; *Mies van der Rohe*. Ed. Paul Theobald and Company. Chicago, 1956

40

DODDS, George; *Op. Cit*; p.9

41

JOHNSON, Philip; *Mies van der Rohe*. Ed. The Museum Of Modern Art. Nueva York, 1947

fig 24
MMA 297, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 297

La fotografía muestra la misma colocación de los muebles que la MMA 229. A través del cristal se ve una de las columnas jónicas y tras esta unos obreros trabajando junto a otras columnas de menor porte mientras un hombre que camina justo tras la silla Barcelona aparece difuminado (fig.24).

El muro de ónice ocupa el centro de la imagen y, al contrario que en el resto del reportaje, aparece muy oscuro, por lo que apenas se distinguen en el reflejo los montantes de la carpintería recortando una mancha de luz del dibujo de las vetas.

Los vidrios de la parte trasera reflejan un jardín ya muy poblado y las puertas aparecen cerradas. En el techo se aprecian con claridad las marcas en cuartos de circunferencia que debieron provocar las puertas con su uso. Al fondo, sobre el muro Sur, las hiedras ha crecido considerablemente.

fig 25
MMA 7360, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe

MMA 7360

En la última fotografía que compone el reportaje se ofrece una vista nocturna del Pabellón desde el jardín trasero (fig.25). La vegetación aparece casi negra, al igual que los vidrios tintados salvo en el punto central, en el que se ve nuevamente, aunque muy oscura, la Plaza de la Gran Fuente y las sombrillas. La vegetación vuelve a aparecer crecida y rodeada por una verja.

El patio de luz ocupa el centro de la fotografía y su tono varía entre el blanco junto al muro de mármol de Tinos debido a la sobreexposición de la toma, y un gris tenue en la parte que se encuentra tras el cristal que revela el entramado de bombillas utilizado para iluminarlo. Una pequeña rendija entre la carpintería y el techo deja escapar una línea de luz al tiempo que permite adivinar que el vidrio correspondiente al costado del patio era negro y opaco.

Sobre un cielo considerablemente dramático en comparación con las anteriores instantáneas aparece el mástil de la bandera de Alemania emergiendo tras la línea de la cubierta, que divide la foto diagonalmente.

La grava del camino que conduce a la escalera trasera ha cubierto parcialmente la esterilla metálica que separa el Pabellón del camino, punto en el que también se ve un charco provocado por alguna corriente de agua proveniente de Montjuïc. Estos tres elementos alteran la imagen de horizontalidad y pulcritud que el resto del reportaje se esforzaba en dar, al tiempo que los halos de las bombillas revelaban el sistema empleado para iluminar el muro.

Todos estos descuidos del fotógrafo o, si se prefiere, faltas de correspondencia con el resto del reportaje, probablemente provocaron que “ésta fotografía nunca fuese publicada hasta después de la muerte de Mies”⁴².

Las fotografías BBB como construcción diegética

Pese a que durante el siglo XX las imágenes del Pabellón Alemán han aparecido publicadas individualmente o en pequeños grupos, bien fuese para apoyar el desarrollo de conceptos específicos o para ilustrar de forma general una simple reseña, cuando se mira el reportaje completo surge una lectura de éste como un conjunto. Las fotografías, lejos de ser una miscelánea de imágenes que documentan unos determinados espacios de forma fragmentaria, funcionan como un todo compacto en el que el edificio se muestra en su práctica totalidad desde múltiples puntos de vista y siguiendo un orden que no parece arbitrario.

Este orden implica cierto entendimiento del reportaje como un recorrido por el Pabellón en el que subyace su interpretación como un lugar de paso, como un recorrido jalonado por aquellos elementos⁴³ que desde los primeros croquis permanecen invariantes para estructurar el proyecto: el pódium, el muro central de ónice, la escultura, el patio de luz y la escalera trasera, puesto que no hay ninguna fotografía que no se ordene por la inclusión de al menos uno de estos elementos. Así, el reportaje comienza mostrando el edificio por la mañana desde el eje central de la Exposición para después enseñar sus espacios exteriores y límites para más tarde revelar su interior: primero el salón y luego el patio, desde el que nos aproximan a la salida; lugar en el que se toma la última fotografía, ya entrada la noche.

El recorrido se hace por tanto no sólo a través del espacio sino también a través del tiempo, pues el reportaje se encarga de comprimir las horas del día desde la mañana al crepúsculo en una elipsis más propia del montaje cinematográfico que de las convenciones de la fotografía⁴⁴ de arquitectura: el reportaje BBB intenta representar la realidad en el transcurso del tiempo. Los mecanismos del montaje (o incluso de las técnicas cinemáticas) se hacen evidentes en una observación atenta de las imágenes, pues las fotografías se realizan en al menos dos sesiones (a juzgar por el crecimiento de las plantas) considerablemente separadas entre sí; aunque terminan por intercalarse unas y otras a costa del *raccord*⁴⁵, pero a favor de mantener la continuidad del recorrido, constituyendo un lugar a través del montaje que sólo es posible en el espacio fílmico⁴⁶, ya que es precisamente la representación del espacio aquello que las fotografías más se preocupan en mostrar. Muebles, plantas y puertas cambian de posición o desaparecen de unas fotografías a otras para ayudar a definir los límites del espacio o para difuminarlos (según se crea conveniente), también para generar focos de atención que dan profundidad a las imágenes y enriquecen las perspectivas, al tiempo que permiten al observador intuir la función de los espacios. La precisa colocación de estos elementos constituye un minucioso trabajo de puesta en escena que se confirma por el esfuerzo en mostrar el edificio ordenado y vacío, separándolo del ajetreo, de la acumulación de objetos heterogéneos y de las personas que se escapan del

43

Sobre la interpretación del Pabellón como un recorrido, ver
CONSTANT, Caroline; *Op. Cit.*

44

"En su reafirmación de la existencia física, las películas difieren en dos aspectos de la fotografía: representan la realidad tal y como ésta se desarrolla en el transcurso del tiempo, y lo hacen con el auxilio de técnicas y procedimientos cinemáticos."

KRACAUER, Sigfried; *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 2013; p.66

45

"El raccord designa en terminología cinematográfica el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, raccorder significa unir dos planos de modo que no se produzca una falta de coordinación entre ambos."

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 1996; p.28

46

"Through montage, it was possible to create a new earthly terrain that did not exist anywhere, these people did not walk there in reality, and in reality there was no pole here. But from the film it appeared that these people walked across a meadow and the pole appeared before their very eyes."

KULESHOV, Lev; *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov, edited and translated by Ronald Levayo*. Ed. University of California Press. Berkeley, 1974; p.52

47

HAYS, Michael; *Critical Architecture: Between Culture and Form en Perspecta* vol. 21 (1984). Ed. Yale University; p.15

48

"The Pavilion is a montage of independant systems... all colliding visually in the polished, reflective surfaces."
CONSTANT, Caroline; *Op. Cit*; p.48

49

Esta triple correspondencia es referida como "winning of reality" en ANDERSON, Stanford; "The presentness of Interpretation and of Artifacts: Towards a History of the Duration and Change of Artifacts en *History in, of and for Architecture* edited by J.E. Hancock. Ed. University of Cincinnati School of Architecture. Cincinnati, 1980; p.56

50

HAYS, Michael; *Op. Cit.*; p.25

51

Ibid; p.26

52

Ver DODDS, George; *The Third Meaning. Architecture and the filmic dimension*

53

"La Fotografía no dice lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna lo que ha sido. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia del a Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa."

BARTHES, Roland; *Op. Cit*; p.69

54

Según la RAE la diégesis es, en una obra literaria o cinematográfica, el desarrollo narrativo de los hechos. Sin embargo aquí es pertinente la definición del filósofo Etienne Souriau como "todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción", citado en RUSSO, Eduardo A; *Diccionario de cine*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 1998. Pág. 8, quien a su vez apuntala que "la diégesis se despliega a partir del poder del cine para crear mundos imaginarios que se sostienen por su propia consistencia, a menudo en su confrontación con la realidad cotidiana."

55

"La inmovilidad de la foto es el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo real un valor absolutamente superior, eterno."

BARTHES, Roland; *Op. Cit*; p.36

control del fotógrafo y que aparecen en los márgenes, a lo lejos. Un esfuerzo, en definitiva, por construir una ficción de vacío dentro de una realidad en constante movimiento.

La fotografía se convierte pues en un instrumento al servicio de esta representación no sólo por su evidente calidad técnica y precisión de encuadres; también evitando las tomas frontales, las perspectivas expresivas o colocar la cámara a otra altura que no sea la de los ojos para favorecer la familiaridad con el reconocimiento del espacio y primar una lectura compleja del mismo sobre la mera composición fotográfica. También, como ya sucedía en las imágenes de los proyectos no contruidos, se recurre a técnicas de post-producción a través de la manipulación directa de las fotografías para enfatizar el discurso en torno a la autonomía del Pabellón y a su precisión técnica y reclamar así su lugar entre la "representación eficiente de los valores culturales preexistentes y la total indiferencia propia de un sistema formal abstracto"⁴⁷.

Aunque si hay algo que destaca por encima de todo en esta representación fotográfica del Pabellón es la predilección por los reflejos, por la constante referencia de otros espacios a través de las pulidas superficies de vidrio y mármol en aquellos que se representan; por reconstruir una imagen completa del edificio mediante una suma de fragmentos de sí mismo y de su entorno que funciona como un caleidoscopio que equipara lo virtual con lo presencial⁴⁸ para enfatizar la reciprocidad entre el objeto, su estructura y su interpretación⁴⁹. De esta manera, el Pabellón no puede entenderse sólo a través de su forma, pues su percepción está ligada a la perpetua incidencia de una realidad en constante cambio sobre los elementos que lo definen.

El reportaje BBB muestra un Pabellón que "forma parte de esa realidad con la que comparte espacio y tiempo, pero a la vez la obstaculiza"⁵⁰ mediante su estructura espacial, su autonomía y su materialidad; pues Mies era capaz de mostrar sus obras como "lugares en los que lo provocado, lo planificado y lo racional se entremezclan con lo contingente, lo impredecible y lo inexplicable"⁵¹. En el Pabellón encontramos una arquitectura cuyo medio y mensaje es el montaje, y a través de esta dimensión cinematográfica da acceso al virtual visitante a comprender los principios del programa conceptual que lo hizo surgir⁵².

El Pabellón Alemán fue una construcción temporal, pero las fotografías permanecen para atestiguar la existencia⁵³ de esos espacios que, como los de los sueños, pueden verse, pero no habitarse. El reportaje de la BBB interpreta los espacios del Pabellón mediante una verosímil narración cuya diégesis⁵⁴ se constituye gracias a una iconografía basada en el tránsito, el vacío y el espejo para, durante el siglo XX, haber inducido⁵⁵ a creer que ésta ficción era simplemente una realidad ya desvanecida.

b3

El Pabellón Alemán como monumento

el cuerpo duplicado y los acontecimientos simultáneos

Desmantelado y desaparecido, lo único que quedaba del Pabellón Alemán, eran ficciones. Las imágenes de la BBB atestiguaban la existencia remota de un espacio desleído en el tiempo, reducido al espesor de la fina veladura que amortaja un papel fotográfico para hacerlo impenetrable. Una película apenas transparente que nos rechaza al intentar traspasarla, como la inexpugnable superficie de un espejo que se quiebra al intentar cruzar al otro lado. Una lámina que sólo pueden atravesar las palabras que, bruñidas por el tiempo, se posan sobre los virtuales objetos para añadir a sus brillos aquel que tienen las historias, pulidas ya, de ser contadas tantas veces.

Una vez desaparecido, el Pabellón se reconstruye incesantemente con palabras adheridas a las imágenes del reportaje, deformándolo hasta convertirlo en un círculo de ideas que, relacionadas unas con otras, se cierran sobre sí mismas. Un círculo que sólo puede abrirse de nuevo mediante el peso de la realidad de los espacios a los que alude, ante las evidencias de aquella realidad física: fragmentos que adquieren la condición mítica de las reliquias; vestigios de un pasado ya desvanecido, una ficción congelada que se extruye para transitar simultáneamente dos tiempos que se trenzan con los deseos formulados cuando entre ellos no quedaba nada.

Ensamblar el mito

A medida que el Pabellón Alemán se aleja en el tiempo, deja de considerarse como un evento concreto asociado a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 para inscribirse en un proceso continuado de reinterpretación que, a través de unas imágenes posibilitan

su permanencia en la historia de la arquitectura. Publicaciones y exposiciones de arquitectura muestran las fotografías del reportaje BBB para ilustrar las palabras que redibujan los contornos, colores y reflejos del espacio. Mediante esta repetición de un tiempo detenido en lo visual, pero en constante evolución textual, se convierte en una arquitectura permanente y virtual, impregnada por el deseo colectivo de habitar un espacio sobre cuya realidad precisa apenas se tenían datos.

Tras las ya estudiadas publicaciones que describen el Pabellón Alemán de manera simultánea a su presencia en la feria con un carácter de reportaje informativo o de actualidad, se suceden otras de carácter divulgativo que pretenden encuadrar al Pabellón en el marco de la historia, ya sea a través de su adscripción como ejemplo de arquitectura moderna¹ o como obra significativa del periodo europeo de Mies², en un proceso que también tiene su eco en el ámbito de las exposiciones, a través de las cuales la obra va alcanzando una mayor repercusión.

En 1932 el MoMA presenta la exposición 'Modern Architecture: International Exhibition', en la que es la primera vez que el trabajo de Mies se muestra fuera de Europa. La muestra es comisariada por Henry-Russell Hitchcock y un Philip Johnson que, pese a haber conocido de primera mano la obra de Mies durante un viaje por Europa en 1929, "no había visitado el Pabellón Alemán"³. Por diferencias entre los comisarios y Alfred H. Barr, director del MoMA, en torno a situar la figura de Mies a la altura de Gropius, Le Corbusier o Wright, y la reticencia a incluir ningún proyecto no construido, "la presencia de Mies en la exposición se vio sustancialmente limitada"⁴. Sin embargo, el catálogo sí incluía información sobre proyectos no construidos así como del Pabellón Alemán, al que le dedicaban un pequeño párrafo:

*"It was not until 1929, however, in the Barcelona Pavilion that Mies really added to the aesthetic innovation of his Country House of 1922. The new element is the rigidly regular system of steel posts and the simple rectangular roof slab, which replace the arbitrary brick walls and irregular roof slab of the earlier project. Space flows around this rigid system. Partial screen walls, so placed as to create the feeling of space beyond, from separate rooms. The posts stand away from the walls in order to allow freedom of planning and to emphasize aesthetically the rhythm of the structure. So strong is the feeling for one space, rather than separate rooms, That Mies often continues the wall screens beyond the intersections except at the four corners of the entire plans."*⁵

Una descripción de carácter objetivo en la que se interpreta el Pabellón como una evolución de las Casas de Ladrillo y en la que los pilares cruciformes se leen como un sistema rígido en contraposición a las

¹ Ver PLATZ, Gustav Adolf; *Die Baukunst der neuesten Zeit*. Ed. Propyläen. Berlin, 1930

² Ver PERSICO, Edoardo; *L'architetto Mies van der Rohe en Casabella* num. 47, noviembre de 1931. Reeditado en Casabella num. 863-864, 2016; p.93

³ DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005. p.18

⁴ KANTOR, Sybil; *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA, 2002; p.284

⁵ JOHNSON, Philip; *Mies van der Rohe en Modern Architecture: International Exhibition*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 1932; pp.115-116

paredes.

En el momento de inaugurar la exposición, Johnson y Mies ya habían trabado una relación cliente-arquitecto (gracias a la reforma que Mies y Reich realizan del apartamento de Johnson en Nueva York) que evolucionaría hacia una “amistad de casi cuatro décadas en la que se alternaban los periodos afectuosos con los distantes y los de sintonía intelectual con los de animosidad fundamentada en la admiración del joven Johnson hacia el arquitecto alemán”⁶.

En los siguientes años, probablemente por el cambio político de Alemania, Mies ve reducido su trabajo en el ámbito de las exposiciones y en el académico por el cierre de la Bauhaus, y sólo construye la Fábrica y central eléctrica para la industria de la Seda (1932) y el stand de las Industrias Mineras de la Exposición del Trabajo (1934), pues los proyectos de viviendas que elabora en este periodo intermedio entre su etapa europea y americana, que culmina con la Casa Resor (1938) ejerciendo de conexión entre ambas, no se llevarán a cabo.

Durante este periodo, pese a la escasez de su obra y a la relativa importancia de la misma en comparación al periodo de Weimar, siguen surgiendo opiniones sobre la influencia de Mies en la arquitectura del momento y, más concretamente, del Pabellón Alemán como logro:

“On the top floor of a rather dowdy old house in Berlin there lives a man, in spite of having build little, spoken less, and written not at all, has somehow come to be considered one of the greatest architects of his time. Such is the power of personality and idea (...) If this picture of the man is incomplete, it is because his career, more than that of any other living architect, has been one of great promise and little realization, and the story of it leaves one with the feeling that more must be forthcoming. This is only a feeling however—he is living in an uncertain country under an unpredictable government. He has done the Tugendhat House, to be sure and his pavilion in Barcelona was a major achievement of a kind of abstract architecture, and the sum of his total work, if small, is important.”⁷

6

SCHULZE, Franz; *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Ed. University of Chicago Press, Chicago, 1985. p.178

7

NELSON, George; *Architects of Europe Today* 7 —van der Rohe, Germany en Pencil Points, Septiembre de 1935

8

SCHULZE, Franz & WINDHORST, Edward; *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised edition*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, IL, 2012; p. 421

La primera exposición en solitario, tras abandonar Alemania, tiene lugar en Estados Unidos⁸. En diciembre de 1938 el Art Institute of Chicago se propone dar a conocer su trabajo antes de realizar el Campus del IIT, un proyecto al que se dedicará casi en exclusiva durante la siguiente década. Un periodo que culmina con la exposición que le dedica el MoMA entre 1947 y 1948, comisariada esta vez en solitario por Johnson.

En esta exposición el Pabellón ocupa un lugar privilegiado, con una imagen de la BBB cuyo tamaño prácticamente reproduce el espacio a escala

real encarando la entrada (fig.01), al tiempo que la portada del catálogo contiene la imagen del reportaje BBB del estanque interior en la que ya se han realizado los retoques fotográficos. El texto que Johnson escribe sobre el Pabellón Alemán adquiere un carácter más elogioso que el de la publicación de 1932, describiendo el pabellón como el mayor logro de la etapa europea de Mies, señalándolo como piedra miliar de la arquitectura moderna, e inscribiéndolo en la categoría de obra de arte:

"The culminating achievement of Mies's European career was the German Pavilion for the International Exposition at Barcelona in 1929 (pages 66-74). The Barcelona Pavilion has been acclaimed by critics and architects alike as one of the milestones of modern architecture. It is truly one of the few manifestations of the contemporary spirit that justifies comparison with the great architecture of the past, and it is lamentable that it existed for only one season. Here for the first time Mies was able to build a structure unhampered by functional requirements or insufficient funds. In doing so he incorporated many characteristics of his previous work, such as insistence on expert craftsmanship and rich materials, respect for the regular steel skeleton and preoccupation with extending walls into space. Critics have seen in the hovering roof and open plan a reflection of Frank Lloyd Wright's prairie houses; in the disposition of the walls, the influence of de Stijl; or in the elevation of the structure on a podium, a touch of Schinkel. But the important fact is that all of these elements were fused in the crucible of Mies's imagination to produce an original work of art. The design is simultaneously simple and complex: its ingredients are merely steel columns and independent rectangular planes of various materials placed vertically as walls or horizontally as roofs; but they

fig 01
Exposición Mies van der Rohe en el MoMA, 1947

are disposed in such a way that space is channeled rather than confined -it is never stopped, but is allowed to flow continuously. The only decorative elements besides the richness of materials are two rectangular pools and a statue by Georg Kolbe, and these are inseparable components of the composition.”⁹

Mediante la comparación de los textos en ambos catálogos se aprecia el progresivo cambio en la interpretación del Pabellón. Además del tono con el que se describe, junto con el mayor protagonismo tanto en la muestra como en la publicación (una imagen frente a ocho), el léxico empleado es diferente. Los postes se consideran ahora un esqueleto regular de acero y, las paredes, planos rectangulares. Estamos ante una operación que, por un lado, inscribe los elementos del Pabellón en una concepción clásica de la proporción de la arquitectura en relación al cuerpo y, por el otro, les otorga una dimensión abstracta propia de las vanguardias, con el doble propósito de presentarlo como una obra de arte moderno que al mismo tiempo encuentra su lugar en el pasado europeo a través de Schinkel, e incluso en el americano por medio de Wright, sintetizando de esta forma un discurso previo y colectivo necesario para la consideración de cualquier obra como maestra¹⁰.

fig 02

Izquierda

Catálogo de la Exposición Modern Architecture: International Exhibition, 1932

Derecha

Catálogo de la Exposición Mies van der Rohe en el MoMA, 1947

9

JOHNSON, Philip; *Mies van der Rohe*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 1947; pp.58-60

10

“Las obras maestras no son logros aislados y solitarios; son el resultado de muchos años de pensamiento común, del pensamiento colectivo de muchas personas, de tal suerte que, tras su voz individual, se encuentra la experiencia de la masa.”

WOLF, Virginia; *Una habitación Propia*. Ed. Alianza. Madrid, 2012 [1929]; p.89

11

“Las cosas han dejado de hablarnos en el momento en que nosotros hemos decidido hablar de ellas y sin ellas, hablar sobre ellas y contra ellas, contra su opaca terquedad que se nos resiste, sepultando bajo la acumulación de nuestras palabras, bajo las montañas de nuestros dichos, todo lo que ellas nos decían.”

PARDO, José Luis; *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ed. Serbal. Barcelona, 2007; p.111

12

“La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto.”

BARTHES, Roland; *La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990; p.193

Esta alteración en la interpretación del Pabellón queda también evidenciada a través de la imagen que se repite en ambos catálogos, pues mientras en el primero aparece la torre de la fábrica Casaramona, en el de 1947 se ha eliminado (fig.02). Esto corrobora la progresiva suplantación de la realidad del edificio por parte del reportaje BBB, de la pregnancia del medio fotográfico sobre el mundo físico. De la ficción sobre la realidad.

Precisamente por el poder de las palabras¹¹ y las imágenes¹², en la construcción de la ficción y la suplantación de la realidad, el Pabellón va alcanzando un estatus de obra maestra que, ante su desaparición física y presencia continua en el medio fotográfico, despierta esa mezcla de placer

y dolor: la nostalgia¹³. Una nostalgia que sirve de catalizador del deseo de revivir un tiempo pasado, de entrar nuevamente en contacto con una realidad desvanecida, aunque sea sólo a través de sus fragmentos.

Oriol Bohigas es el primero que, entre encendidos elogios a la figura de Mies van der Rohe, propone la posibilidad de reconstruir el Pabellón:

“Pero hay algo infinitamente superior a toda la Exposición. El pabellón de Alemania, obra de Ludwig Mies Van der Rohe, en aquel momento caló ya muy hondo en el público inteligente. Pero ahora, a los veinticinco años, está quedando, no sólo como el único recuerdo importante de la Exposición del 29, sino como una de las obras fundamentales de este siglo.

El edificio es una composición maravillosa de rectángulos verticales y horizontales, valorando colores y calidades y materiales. He aquí un Mondrian perfecto en tres dimensiones.

El techo es una placa rectangular sostenida por ocho pies derechos de acero brillante de sección en X. Las paredes son simples láminas rectangulares que articulan el espacio sin cerrarlo nunca. Interior y exterior se funden, se entrecruzan en cada recodo. El pavimento de la entrada es un gran rectángulo de travertino sobre el que se recorta otro rectángulo de agua. El muro de fondo y el banco son también grandes piezas de travertino. Los muros que cierran el pequeño recinto abierto del estanque son de mármol verde. La escultura de Georg Kolbe, blanca. En el interior se suceden la doble placa luminosa de cristal, la lámina de ónix, la pantalla de cristal verde transparente. Planos verticales y horizontales, rectángulos en una rígida composición, continuidad del espacio. Con unos medios tan rígidos, en un purismo tan cerrado, no puede hallarse una expresión poética más apasionada. He aquí la alucinante poesía de la arquitectura más fríamente racionalista (...)

*Se ha dicho, y parece que se ha confirmado, que la estructura de acero del pabellón de Barcelona fue regalada a nuestro Ayuntamiento y que aguarda alguna posible utilización en el fondo de un almacén municipal. ¿No sería posible reunir voluntades alrededor de esta estructura abandonada? ¿No podríamos pedir al Ayuntamiento de Barcelona, quizá a la Embajada Alemana y, desde luego, a Mies, que logaran la total reconstrucción de esta obra maravillosa? Sería seguramente el mejor homenaje que Barcelona podría hacer a Ludwig (sic) Mies Van der Rohe, sin duda el mejor arquitecto que ha construido en nuestra ciudad durante los últimos cinco siglos.”*¹⁴

13

“La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ‘ha sido’, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio.”

SALA-SANAHUJA, Joaquim; Prólogo a la edición castellan de BARTHES, Roland; Op. Cit.; p.24

14

BOHIGAS, Oriol; *La obra barcelonesa de Mies van der Rohe en Cuadernos de Arquitectura* num 21, marzo de 1955; pp.17-21

En la descripción de Bohigas resuenan los ecos de multitud de los textos anteriores, tal y como se observa en el fenómeno de diseminación en la

fig 03

Izquierda

Croquis de Rubio i Tudurí

fig 04

Derecha

Croquis de Walther Genzmer

15

Ver BONTA, Juan Pablo; *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975; pp.13-15

16

"Most admired Master:

A few months ago I published in two or three Spanish reviews some articles about the pavilion you built in Barcelona for the Exhibition held in 1929. I need not to say to what extent we the Barcelona architects of the new generation admire that masterpiece of yours. In those reports we expressed our sorrow for its disappearance and suggested the possibility of its being rebuilt on the Montjuich Park again. From said writings and from a campaign undertaken by the whole gR (group of advanced architects in Spain, but chiefly in Barcelona) a general state of opinion has come to drive in favor of the advisability of putting up the pavilion again.

As a result of this state of opinion, the Barcelona City Council and the International Fair Committee have decided to take the necessary steps to put his Project into being. For the moment, I have been commissioned by these official bodies to get in touch with you and ask your view about the matter. If you find the idea practicable, please let us know your conditions and other particulars in order that you can take up the management of the whole project.

May I say we should be ever so much obliged to you if this matter should come off satisfactorily. Both the City Council and the Fair Executives are quite open to accept whatever conditions you may establish. On the other hand, we would very much like that this should be a reason for you having to come over to Spain where your work is so well esteemed. Every day at the Architecture Schools your name is referred to by the Young architects as that of the master of whole generation.

*Looking forward to your news and with my devoted admirations, I am,
Yours very truly"*

Transcripción literal de la carta de BOHIGAS, Oriol a Mies van der Rohe, 23 de enero de 1957

interpretación del Pabellón observado por Bonta¹⁵. Sin embargo, la importancia de este texto radica en las elucubraciones arqueológicas con las que, en un tono cercano a la leyenda, alude a la estructura del Pabellón Alemán, que eleva así su categoría de chatarra a reliquia. Este hecho provoca, a su vez, un interés sobre la realidad precisa del Pabellón no sólo a través de los objetos que lo conformaron, sino a través de su forma exacta pues, hasta ahora, son sólo dos las plantas que se habían publicado del Pabellón; ambos croquis de personas que habían visitado el edificio.

El croquis de Rubio i Tudurí (fig.03), que pese a su cuidadosa atención a los detalles de las puertas o la forma exacta del podio, contiene errores como el tamaño del banco, cuyo final hace coincidir con el del muro sur y, sobre todo, la omisión de los pilares cruciformes, que siempre dejarán la duda de si se debió a un simple olvido o a que, disueltos en la luz, le pasaron desapercibidos. Rubio pone especial atención en la vegetación de la parte trasera del Pabellón, probablemente por su formación de paisajista.

El otro dibujo es el de Walther Genzmer (fig.04). En él enumera los materiales del Pabellón y añade los pilares, pero dibuja el podio con una forma incorrecta, haciendo una línea paralela y continua a todo el contorno del edificio. También intenta dibujar con más precisión el cubículo de oficinas; sin embargo, al compararlo con las fotografías de la BBB, el resultado parece erróneo, puesto que, aun ignorando si en su fachada oeste pudo haber una ventana, sí se puede comprobar que seguro había una en la fachada norte.

Este dibujo de Genzmer será el que aparece en los catálogos del MoMA mencionados, así como en el artículo de Bohigas, que también incluye la axonometría que Bruno Zevi realiza para su "*Historia de la Arquitectura Moderna*" en la que coloca el muro Este incorrectamente a ras con el podio y separado del estanque del patio Sur. Todavía no se ha publicado una planta precisa del Pabellón.

Este doble interés en la realidad física del Pabellón desemboca en el primer intento de *reconstrucción* en su lugar original, para lo que Bohigas escribe, en 1957, una carta¹⁶ (fig.05) a Mies tanteando la posibilidad de llevar a cabo la obra. Esta misiva, en la que el arquitecto catalán se refiere al Pabellón como 'obra maestra', y en la que los elogios a Mies son numerosos, recibe

una respuesta en la que Mies se ofrece a hacer el trabajo advirtiéndole que “los planos de construcción se perdieron” y los materiales serán “muy caros”¹⁷.

Pese al entusiasmo con el que Bohigas recibe la noticia¹⁸ y a sus intentos por involucrar a las instituciones, la iniciativa no termina por cristalizar. Sin embargo, la semilla del deseo de traer de vuelta al Pabellón Alemán, bien a través de sus materiales originales en forma de fragmentos, bien en forma de réplica, ya había germinado. Durante estos años, con la condición del Pabellón como obra maestra de la arquitectura moderna completamente asumida, será frecuente que Mies se refiera al edificio en términos vagos que tienden a alimentar la leyenda¹⁹, comentarios en los que, con frecuencia, resuenan ecos de las observaciones escritas por gente que sólo conocía el edificio a través de sus imágenes²⁰.

En 1965, de forma paralela, Werner Blaser se encarga de redibujar los edificios de la etapa europea bajo la supervisión de Mies después de que las “cinco cajas del archivo berlinés llegasen a Chicago en 1963, tras dos décadas confinadas en Mülhausen”²¹. En la cubierta del libro de Blaser²² se reproduce el acuerdo al que llegan el autor y el arquitecto para la explotación del nuevo material elaborado y, en éste, Mies asegura:

*“The basis for this agreement is the set of two originals which Mr. Blaser elaborated in my Chicago office. One original will remain with Mr. Blaser; the other one I will keep myself. These complete German originals are considered by Mr. Blaser and myself to be the genuine original with respect to the entire contents of the book as well as its title, text and illustration material.”*²³

De este acuerdo se deduce que Mies estuvo implicado en la elaboración del dibujo (fig.06). Es, por tanto, sorprendente que en la comparación del plano de 1929 se sigan manteniendo ciertos errores como los relativos al cubículo de oficinas y al contorno del pódium, sin embargo, existen también otros elementos que han evolucionado de uno a otro. El más importante de todos ellos es la inclusión de la retícula del pavimento, que se dibuja formando piezas de 1m. de lado aproximadamente; “una dimensión utilizada por Mies en proyectos de su etapa americana o en la Neue Nationalgalerie de Berlín”²⁴, pero no en el Pabellón Alemán. A través del empleo de la misma se produce un anacronismo por el cual ciertos conceptos de los trabajos más recientes contaminan la representación del Pabellón, dotando a la obra completa de Mies de una misma y coherente línea argumental.

La nueva planta del Pabellón elude la representación fidedigna de la realidad para encuadrarse en la representación expresiva de ideas asociadas a la pureza geométrica de las formas y de los sistemas matemáticos que

17

“Dear Mr. Bohigas:

Thank you very much for your letter. It was a surprise, a delight.

The original construction drawings of the Pavilion were lost or misplaced in Germany. However I could do this work again for cost.

Please understand that I have no idea as to building costs in Barcelona, but the fine materials used will be expensive.

It would be a real pleasure to visit Barcelona again and to meet you.

Very sincerely yours,

Mies van der Rohe.”

Carta de VAN DER ROHE, Mies a Oriol Bohigas, 31 de enero de 1957

18

Ver BOHIGAS, Oriol; *Una noticia sensacional: Mies van der Rohe se ofrece a reconstruir el famoso Pabellón de 1929* en *Destino* num.1080, Barcelona, 19 de abril de 1958, pp.36-37

19

Ver, por ejemplo, el tratamiento literario que da a las anécdotas en torno al Pabellón. Además de la ya referida a la pared de ónice (ver ep. B1 n44), también se pueden encontrar testimonios en torno al hallazgo del bloque de onyx en un depósito de Hamburgo:

“Listen, let me see it,’ and they at once shouted: ‘No, no, no, that can’t be done, for Heaven’s sake you mustn’t touch that marvellous piece.’ But I said: ‘Just give me a hammer, will you, and I’ll show you how we used to do that at home.’ So reluctantly they brought a hammer, and they were curious whether I would want to chip away a corner. But no, I hit the block hard just once right in the middle, and off came a thin slab the size of my hand. ‘Now go and polish it at once so that I can see it.’ And so we decided to use onyx.”

VAN DER ROHE, Mies cit. en KROHN, Carsten; *Mies van der Rohe the Built Work*. Ed. Birkhäuser. Basel, 2014; p.76

20

En *6 Students talks with Mies* en *Master Builder, student publication of the School of Design*, North Carolina State College, Vol. 2, nº3, Primavera 1952, p. 21-28 Mies habla del Pabellón Alemán como “Gótico en espíritu”, pero son Hitchcock y Johnson quien relacionan por vez primera el Estilo Internacional con el Gótico en JOHNSON, Phillip y RUSSEL HITCHCOCK, Henry; *The International Style*; pp.65-73. Consecuentemente, cuando Mies usa el término, puede estar usando el texto como referencia.

21

SCHULZE, Franz; *Op. Cit.*; pp.318-320

22

BLASER, Werner; *Mies van der Rohe: The Art of Structure*. Ed. Whitney Library of Design. New York, 1965

23

Ibidem

24

TEGETHOFF, Wolf; *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985; p.70

fig 05

Carta de Bohigas a Mies van der Rohe

fig 06

Planta del Pabellón Alemán de 1929
Werner Blaser, 1965

éstas llevan asociadas; prueba de ello es que, en el libro de Blaser, el tamaño del Pabellón en el es de 53 m. cuando, al menos, había medido 56. Esto no sólo pone en cuestión el tamaño y forma del pódium, sino también el de la retícula, cuyo módulo debería haber sido de 1,1m., como de hecho se demostró con el plano de la empresa de materiales pétreos Köstner & Gottschalk que, pese a no tener un módulo fijo, trabajaba en torno a esta medida.

La representación gráfica del Pabellón realizada por Blaser se hace eco de la progresiva geometrización en la interpretación del edificio iniciada a través de los textos. Mientras el Pabellón Alemán toleraba ciertas deformaciones en la retícula, en esta representación son ignoradas las relaciones sutiles que se establecían entre paredes y pavimentos, modificándolas incluso para “conseguir simetrías parciales”²⁵, como logra también, al eliminar los quiebros del podio como respuesta a las condiciones del emplazamiento, cortocircuitar su negociación con el contorno o el lugar de su ubicación, alejando al Pabellón de cualquier interpretación de carácter orgánico.

La publicación de esta planta parece poner fin a 35 años de especulaciones en torno a la forma del Pabellón, pues a partir de este momento el interés en el edificio decae por parte de la crítica, una vez se ha encontrado su interpretación canónica²⁶. De manera prácticamente simultánea surgen voces que, a través de cartas al diario La Vanguardia, declaran como testigos del Pabellón en relación a la búsqueda de los materiales en los depósitos:

“Muy estimado señor:
En la edición del día primero del mes corriente, el señor M. Masalles²⁷ se interesa por la reconstrucción del maravilloso pabellón oficial de la República alemana en la Exposición Internacional de 1929.

25

RAVETLLAT, Pere Joan; *Primer van ser les parets...* en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* num.163, 1984; pp.22-27

26

Ver BONTA; *Op. Cit.*; p.15 para observar la relación de libros a cargo de importantes críticos que, durante el periodo 1963-1973, no mencionan siquiera el Pabellón.

27

Ver MASALLES, M.; *Van der Rohe en Cartas a La Vanguardia. La Vanguardia Española*, Domingo 1 de mayo de 1966; p.28

Por el cargo que desempeñaba en dicho certamen, al término del mismo, treintaiséis años ha, se me brindó ocasión de informar a un comité ejecutivo en defensa de la permanencia, en su sitio recoleto de los jardines de Montjuich, de la obra maestra del egregio arquitecto cuyo nombre encabeza estas líneas y con cuya amistad me honré.

No se aceptó, a la sazón, mi punto de vista y, ante la negativa, el comisario alemán, barón von Schnitzel, dio orden de desmontar, para devolver a su origen, las pulidas aceras de mármol verde que revestían la estructura metálica escaqueada y las de travertino romano del pavimento y del zócalo, las grandes lunas de cristal especular, los forros de hierro inoxidable de los pies derechos y la terracota del estanque interior.

Quedaron sólo el esqueleto de acero y el núcleo de hormigón en masa del podio, cuyos respectivos desguace y demolición corrieron a cargo del municipio.”²⁸

Pese a lo impreciso de los datos, pues habla del podio de hormigón cuando en realidad estaba construido con bóvedas catalanas, parece cerrarse otro camino que lleve a conocer la forma y cuerpo preciso del Pabellón Alemán. Los antiguos materiales habían desaparecido sin dejar un rastro que permita superponer el color a unas imágenes en blanco y negro que tampoco se corresponden con ninguno de los planos publicados hasta ahora. Los textos, dibujos, fotografías, testimonios y fragmentos conforman un conjunto heterogéneo de pruebas y conjeturas que, al observarse con detenimiento, no hacen sino aumentar las incógnitas en torno a unos espacios que sólo existen como elementos de una ficción construida durante más de medio siglo, una ficción que, aunque adormecida por el paso de los años, sigue permaneciendo latente como un deseo reprimido que solo espera pacientemente su ocasión de volver a emerger a la superficie.

La construcción del Pabellón de Barcelona²⁹

Efemérides que actúan como justificantes de eventos nostálgicos son el principal catalizador del proceso de construcción del Pabellón de Barcelona, que será retomado a finales de la década de los 70 bajo el impulso del 50º aniversario de la Exposición Internacional y de los impulsos sociales y culturales propiciados por los cambios políticos y estructurales a partir de 1975.

En 1978 ocurren dos acontecimientos que, además de suponer un nuevo impulso al proyecto consiguen, a través de nuevo material y nuevas interpretaciones, influir en la forma del Pabellón de Barcelona.

Durante este año, Ludwig Glaeser, conservador del Archivo Mies van der Rohe en el MoMA, viaja a Barcelona en busca de documentación para la

28

BASSEGODA, Buenaventura; *Mies van der Rohe en Cartas a la Vanguardia. La Vanguardia Española*, viernes 6 de mayo de 1966; pp.21

29

“Mies’s work does not lend itself to reproduction, in the strict sense of the term, and that if there is a series there, then its generative principle is to be found not in repetition or some recurring typology but in the patient, obstinate, methodical search for the minimal deviation, the minimum perceptible difference between two individuals that all the signs suggest merge, and in which precisely lies the difference eliminated by reproduction.”

DAMISCH, Hubert; *The slightest difference: Mies van der Rohe and the Reconstruction of the Barcelona Pavilion* en *Noah’s Ark: Essays on Architecture* (edited by Anthony Vidler). Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2016; p.226

exposición que prepara en el NGA de Washington sobre el Pabellón Alemán. Mientras, Ignasi de Solá-Morales, organiza un seminario de investigación sobre la Exposición Internacional de 1929 en la Escuela de Arquitectura que culmina, a su vez, con una exposición en la Fundación Joan Miró³⁰. Dos acontecimientos independientes que, sin embargo, indagan al mismo tiempo en el Pabellón Alemán como objeto, por un lado, y en su contexto físico e histórico, por el otro, y de los que surgen una serie de entrevistas entre sus artífices, “fruto de las cuales se inicia un intercambio de documentación y una colaboración”³¹ sobre el proyecto de construcción del Pabellón de Barcelona.

Este intercambio de información propicia que el análisis del Pabellón se introduzca en un contexto más amplio y preciso. Se obtienen nuevos elementos en los que basar su “restitución”, especialmente en lo relativo a los contornos del podio pues si, a excepción del artículo de Genzmer³², las referencias al entorno habían sido prácticamente inexistentes más allá de aquellas que recalaban el contraste de sus formas y materiales con el tono general de la Exposición, a partir de este momento, el Pabellón estará mediatizado por su relación con el lugar; con las ocho columnas jónicas y con el Pueblo Español³³. Sin embargo, el cambio más significativo no será en un nivel interpretativo, pues en la exposición del NGA se recupera una fotografía, hasta entonces poco conocida, que cambiará la imagen del Pabellón de Barcelona respecto al Pabellón Alemán, pues motivará la introducción de la cortina roja.

fig 07
Pabellón Alemán, 1929
Fotografía de la Detutsche Bauzeitung

30
SUBIRANA i TORRENT, Rosa María; *Cronología de una reconstrucción en El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*. Ed. Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe y Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1987; p.105

31
CIRICI, Cristián, RAMOS, Fernando & de SOLÁ-MORALES, Ignacio; *Proyecto de Reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 en Arquitecturas bis* num. 44, julio de 1983; p.9

32
GENZMER, Walther; *Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49, agosto 1929, num. 24

33
Ver ep. A1 n44

34
BAESCHLIN, Alfredo; *Barcelona und Seine Weltausstellung en Deutsche Bauzeitung*, 25 septiembre, 1929.

35
DODDS, George; *Op. Cit.*; p.113

Glaeser recupera el artículo de Alfredo Baeschlin³⁴ y le da a una de sus fotografías un papel protagonista en la exposición. En ella se muestra el espacio interior del Pabellón con bastantes muebles, casi todos ellos colocados en una posición que dista mucho de las cuidadosas composiciones ortogonales del reportaje BBB (fig.07). Los sillones Barcelona, en color blanco y negro (“por primera y única vez visibles en las imágenes del Pabellón”³⁵), y los otomanos aparecen claramente desordenados, sin que su posición esté asociada a ninguno de los

elementos del espacio. Al fondo una montaña de cojines de repuesto demuestran que el estado en el que se fotografía el edificio dista mucho de aquel por el que fue reconocido. Esto lo corroboran las otras tres imágenes que ilustran el reportaje, en las que el estanque interior se encuentra vacío, la acera de la Plaza de la Gran Fuente sucia, con tierra y un tiesto volteado, y una toma desde lo alto del Palacio de Victoria Eugenia en la que se ve la deficiente ejecución de la cubierta del Pabellón, la cara trasera del muro de travertino e, incluso, una escalera de madera apoyada en éste³⁶. Pero si por algo destaca el reportaje, es por la cortina que cubre el vidrio de la entrada, protegiendo el interior de los rayos del sol.

*"To further demarcate the ceremonial area, a black carpet covered the floor between the onyx wall and the glass partition opposite, which could be closed off with a red curtain."*³⁷

A pesar de que en la imagen no aparece la alfombra, Glaeser destaca la cortina para superponerla, como si de un collage se tratara, a las imágenes del reportaje BBB. Esta única fotografía le sirve como prueba para verificar³⁸ no sólo la existencia de una cortina como elemento para ocultar el interior del Pabellón cuando, por ejemplo, se realizasen labores de mantenimiento, sino que el autor especula con su posible permanencia. Incluso con su color.

Esta hipótesis será secundada y ampliada por Franz Schulze, quien propone que la cortina roja, junto con el onyx doré y la alfombra negra conformaban un conjunto que representaba los colores de la bandera alemana, que Mies "habría decidido descomponer entre planos distintos para satisfacer la petición de las autoridades"³⁹.

Los arquitectos del Pabellón de Barcelona recogen este argumento basado en la identidad nacional y colocan unos cortinajes de terciopelo rojo:

*"Protegidos por el dosel pétreo del rutilante muro de ónice, los dos sitios descansaban aislados en un lugar reservado visualmente por una alfombra completamente lisa, de color negro intenso. Si a la derecha brillaba el amarillo dorado del ónice, a su izquierda, junto al ventanal, destacaba el rojo intenso de un cortinaje, tal vez de shantung de seda, colocado sobre una guía móvil tras la cristalera."*⁴⁰

Llama la atención que los arquitectos hablen de shantung de seda pues, además de introducir el color rojo en el interior, la tela, por su materialidad translúcida, hubiese teñido la luz de rojo, algo que difícilmente hubiese pasado desapercibido a aquellos que visitaron el Pabellón Alemán. Sin embargo, al igual que en el reportaje BBB, ninguno de los testigos mencionó la existencia de la cortina; ni siquiera aquellos que sí mencionan

36

"In the monographs documenting its reconstruction, Ignasi de Solà-Morales published this previously forgotten Deutsche Bauzeitung photo (...) the question not asked is, what do these photographs document? This is clearly not the finished Pavilion."
Ibidem p.114

37

GLAESER, Ludwig; Mies van der Rohe: *The Barcelona Pavilion 50th Anniversary*. Ed. NGA. Washington, 1979.

38

"Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación."

BARTHES, Roland; *Op. Cit.*; p.155

39

SCHULZE, Franz; *The Barcelona Pavilion Returns* en *Art in America* vol.67 num.7, noviembre de 1979

40

SOLÀ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; Mies van der Rohe: *El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993; p.18

41

JOHNSON, Philip; *Op. Cit.*; p.67

42

Ibidem p.80

43

BLASER, Werner; *Op. Cit.*; p.24

44

"Si no se puede profundizar en la fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de una manera borrosa, discutible, y me invitan de este modo a desconfiar de lo que uno ve."

BARTHES, Roland; *Op. Cit.*; p.182

45

Ver BORDÁS, Jordi; *Barcelona volverá a tener el pabellón más importante de la Exposición de 1929* en *La Vanguardia*, martes 11 de octubre de 1983; p.17

46

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; p.39

47

"He vist al marge de la pirotècnica vesperal de l'Exposició els rectangles silenciosos del pavelló alemany. Aquest pavelló s'ha de veure amb poca llum, per això la nit és potser l'hora més recomanable al visitant que vol treure un suc delicat de les coses..."

Ara imaginem-nos tota l'anarquia de color, tota la fisiologia de ventall i d'ombrella romàntica i tot el paper retallat i pintat dels escenaris, que hem paït amb el cor des de l'hora que ens varen posar en aquest món. El passat ens aparta d'aquesta clínica de 'rectangles purs, però una mena de sentit nou, que no sabríem definir, però que existeix en nosaltres mateixos, ens atrapa els ulls als cristalls i al marbre en diabòlica proporció, i ens fa pensar que aquest pavelló alemany és potser la cosa més aguda, més sensual, més «apassionant» de totes les coses que hem contemplat aquesta nit de juny."

SAGARRA, Josep Maria de; *Marble i cristal en Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*. Año I, num.20, jueves 13 de junio de 1929

48

"El Quijote –me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una cuestión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizás la peor."

BORGES, Jorge Luis; *Pierre Menard, autor del Quijote en Ficciones*. Ed. Alianza. Madrid, 2004

49

Ver CIRICI, Cristián, RAMOS, Fernando & de SOLÁ-MORALES, Ignacio; *Op. Cit.*

la alfombra. Tampoco aparece enumerada en la descripción del Pabellón Alemán en la monografía de Johnson⁴¹, en la que, sin embargo, sí que se menciona el uso del terciopelo blanco y seda negra y beige para las cortinas de la casa Tugendhat⁴². Ni tan siquiera en la planta que Mies elabora junto a Blaser⁴³, por lo que podría deducirse que, de igual manera que la cortina estuvo presente en algún momento de la vida del Pabellón, el reportaje BBB y Mies ignoraron deliberadamente su presencia en el Pabellón Alemán.

La aparición de la cortina de terciopelo rojo en el Pabellón de Barcelona demuestra cómo la interpretación del Pabellón Alemán está fundamentada en las imágenes: en su acumulación y superposición, en las operaciones que las dividen en fragmentos, detalles parciales que se extrapolan y se ensamblan en un espacio virtual y subjetivo cuya unidad se tiene por irrefutable⁴⁴ y que acaba proyectándose, de nuevo, sobre la realidad.

Las imágenes son la evidencia sobre la que se construyen los documentos, planos e ideas en forma de textos que mutan y evolucionan constantemente para intentar completar la realidad alternativa y virtual en la que el Pabellón Alemán alcanza su estatus de obra maestra del Movimiento Moderno y que, tras el anuncio de la *"reconstrucción"*⁴⁵ se ve forzada a colisionar con el mundo físico invirtiendo el orden natural, pues aquello que se tiene por real, existió antes incluso de haber sido imaginado:

*"No deja de ser atrevimiento el decidirse a hacer la prueba de volver a tener ante los ojos y con la tridimensionalidad de sus espacios lo que hasta hace poco fue fundamentalmente una referencia gráfica."*⁴⁶

Dicho de otro modo, las imágenes se extruyen en mármol y cristal para traer de vuelta aquella obra maestra visitada tantas veces a través del reportaje BBB y volver a presentar aquel Pabellón Alemán: "la cosa más aguda, más sensual, más apasionante de todas las cosas que contemplamos aquella noche de junio"⁴⁷. Una obra que es 'maestra' antes de construirse no sólo por su calidad o interés sino, más importante, por aquello que conmemora, el Pabellón de Barcelona no es un edificio, sino un monumento⁴⁸. Un monumento que conmemora una ficción.

Este cambio en el modo de percibir y habitar el espacio se hace evidente aun cuando el Pabellón de Barcelona todavía está en fase de proyecto, y la documentación mostrada por los arquitectos en el artículo de *Arquitecturas bis* así lo revela⁴⁹. En primer lugar se produce un intento de legitimación de la réplica a través, nuevamente, del anacronismo y el solape de diferentes tiempos y documentos. La imagen que abre el artículo (fig.08) reproduce simultáneamente la carta con la que Mies van der Rohe responde a Oriol Bohigas que estaría dispuesto a reconstruir el Pabellón, y una sección y planta del proyecto del Pabellón de Barcelona, dibujado en su totalidad por

Solá-Morales, Cirici y Ramos, y así certificar el trasvase entre el proyecto original y el nuevo⁵⁰. Y, en segundo lugar, casi como una metáfora visual, se puede apreciar el propósito de ‘dar a luz’ una obra maestra al inscribir a la réplica dentro del ámbito del monumento desde la invocación de su pasado, pues el solape entre las imágenes publicadas se produce mediante la inmensa torre de iluminación propuesta en el proyecto, finalmente no realizada. La torre (fig.09), destinada a iluminar el edificio durante la noche, serviría para poner de relieve el carácter monumental del Pabellón de Barcelona, para advertir a los despistados transeúntes del Parque de Montjuic que ahí tenía lugar un acontecimiento importante: el de la memoria que atraviesa el espacio a lomos de la flecha del tiempo.

Una memoria que está representada por un objeto que se entrelaza con un espacio imaginario, que se inserta en un lugar con el que coincide en coordenadas pero que, sin embargo, ya es diferente⁵¹. La construcción del Pabellón de Barcelona es la traslación de un ámbito que tuvo lugar en otro tiempo, la reproducción de un espacio dentro de otro. Y todo ello acaba transformándolo en una paradoja, porque el espacio asociado a un tiempo y a unos objetos concretos no puede repetirse.

Al observar esta fotografía de la revista *Chicago gang wars in pictures: X marks the spot*⁵², se aprecia el cadáver de un gángster flotando en un congelado Lago Michigan (fig.10), pero en este caso no podrá apreciarse ninguna marca tras recuperar el cuerpo del agua, porque el medio es inestable y desaparece a cada instante. Es el cuerpo, por tanto, el único elemento capaz de actuar como su propia marca, una marca que sólo puede ser representada mediante la fotografía. De esta manera el cadáver del gángster sufre una doble recomposición a través del medio fotográfico: como el “indicador del lugar de su propia muerte y como imagen jeroglífica visualmente codificada de ese mismo indicador”⁵³, lo que establece un cierto paralelismo con el reportaje BBB y el Pabellón Alemán, puesto que aquel es una representación de unas condiciones determinadas de éste.

fig 08

Arriba

Artículo de Arquitecturas bis

fig 09

Abajo

Maqueta del proyecto de reconstrucción

50

“Para saber cómo Mies reconstruiría el pabellón habría que hacer una sesión de espiritismo.”

TAFURI, Manfredo en *El Croquis*, año 5 num.26 agosto-octubre de 1986; p.8

51

“Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.”

BORGES, Jorge Luis; *Op. Cit.*

52

Ver *Chicago gang wars in pictures: X marks the spot*; Ed. Rochford, The Spor Publishing Company. Chicago, 1930; p.53

53

Ver VIDLER Anthony; *The Exhaustion of Space at the Scene of Crime en Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001; pp.123-132

fig 10

Arriba

Chicago gang wars in pictures: X marks the spot, 1930

fig 11

Abajo

Emplazamiento del Pabellón Alemán en el año 1975 en *Arquitecturas bis* n°6, marzo de 1957

Ante su descomposición, es un lugar que nunca más puede repetirse, tal y como aprecia Vidler:

*"Objects can be presented in courtroom, but spaces have always to be imagined, and represented; and representation has, from early 19th century at least, been an art, controlled by psychological projection and careful artifice, more than a science."*⁵⁴

El Pabellón de Barcelona, más que una interpretación⁵⁵, es una representación⁵⁶ de un lugar y un contexto inexistentes. La ‘construcción’ de las anheladas imágenes del reportaje BBB conllevan una reflexión sobre el ámbito de la Exposición Internacional de 1929, que por el degradado estado en el que se encontraba⁵⁷ (fig.11), no permitiría disfrutar de una experiencia análoga a la vivida 60 años atrás:

“La explanada que corresponde al Pabellón Alemán es la que tiene en el centro la gran fuente monumental, de iluminación y forma cambiantes, diseñada por el ingeniero Carles Buhigas. Junto con esta había otras dos fuentes menores, simétricas, y al final de la explanada en el sentido del eje transversal, unas columnatas jónicas exentas que limitaban el recinto abierto de jardinería. Detrás de estas columnatas, simétricamente, se encontraban el Pabellón Alemán al oeste y el pabellón de la ciudad de Barcelona, aún existente, en el lado opuesto.

*La construcción posterior, en el lado oeste, de un pabellón para el Instituto Nacional de Industria, el derribo de la columnata y algunas modificaciones en la jardinería y los surtidores han cambiado de una manera importante el aspecto de esta parte del recinto. Es preciso hacer notar que con la eliminación del pabellón del I.N.I. y con la reposición de los acabados de jardinería existentes las columnatas (sic), no sería nada difícil volver a la antigua forma del espacio abierto tal como era en 1929.”*⁵⁸

La obstinación en volver a reproducir una forma del espacio idéntica tiene como objetivo, además de la emulación del Pabellón en su entorno original, una operación de carácter especulativo que inscribe al Parque de Montjuïc, a través del Pabellón de Barcelona, en un sistema de regeneración urbana a través del uso de esos espacios como un dispositivo pintoresco que permita la atracción del turista. Un turista que pueda experimentar los ecos de aquellos días de 1929, tal y como puede deducirse del artículo ‘Un nuevo motivo para visitar Barcelona’, aparecido en la sección de Turismo (fig.12) de *La Vanguardia*⁵⁹ dos días después de la inauguración del Pabellón de Barcelona por las autoridades. Unas autoridades que son las primeras en llevar a cabo una nostálgica representación cargada de ecos de los sucesos acontecidos hace más de medio siglo, que buscan reproducir los mismos actos y las mismas imágenes (fig.13) para probar hasta qué punto la copia se parece al original, y viceversa:

“Cuando uno llega a Disneylandia⁶⁰ por la carretera (...) la emoción nace en primer término del paisaje. A lo lejos, de pronto, como surgido del horizonte, pero ya cercano, el castillo de la Bella Durmiente del bosque se recorta en el cielo con sus torres y sus cúpulas, semejante, sorprendentemente semejante, a las fotografías ya vistas en la prensa y a las imágenes ofrecidas por la televisión. Es

fig 12

Diario *La Vanguardia*, 4 de junio de 1986

55

“Creemos que todos los que hemos tenido alguna intervención en este trabajo somos conscientes de la distancia infranqueable que media entre el original y su réplica. No porque la calidad de su ejecución vaya a ser menor, que no lo es, o porque no sea posible saber exactamente cómo estaban resueltos todos los detalles del edificio, sino porque toda réplica es, sin duda, una reinterpretación.”

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; p.39

56

Representar, según la RAE:

Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene.

57

Ver *Barcelona: del esplendor de la Exposición Internacional de 1929 al caos del Parque de Montjuïc de 1975 en Arquitecturas bis num.6*, marzo 1975. pp.30-32

58

Ver CIRICI, Cristián, RAMOS, Fernando & de SOLÁ-MORALES, Ignacio; *Op. Cit.*; p.10

59

Ver SUBIRANA i TORRENT; Rosa M^a; *Un nuevo motivo para visitar Barcelona* en *La Vanguardia*, miércoles 4 de junio de 1986; p.39

60

El empleo de esta cita viene motivada por la observación:

“al mismo tiempo un clon del Pabellón de Mies se estaba construyendo en Barcelona. ¿En qué se diferencia fundamentalmente de Disneyland?”

KOOLHAAS, Rem; *Mistakes in Mies in America* Ed. Whitney Museum of American Art. New York, 2001.

fig13

Izquierda

Inauguración del Pabellón Alemán, 1929

Derecha

Inauguración del Pabellón de Barcelona, 1986

ese sin duda el primer placer que brinda Disneylandia: se nos ofrecía un espectáculo enteramente semejante al que se nos había anunciado. Ninguna sorpresa: era como ocurría en el MoMA de Nueva York, donde uno no deja de comprobar hasta qué punto los originales se parecen a sus copias.”⁶¹

Mediante la representación de un espacio que sólo existía en la ficción fotográfica de Sasha Stone se construye una realidad permanente que remite a la anterior, ya desvanecida. Así tienen lugar acontecimientos que, por su constante referencia a aquellos objetos e ideas a las que representan, provocan, al ser observados, una disrupción en el tiempo, pues todo lo que tiene lugar en ese espacio real está, a su vez, contenido en otro de carácter imaginario. De esta manera se induce a un estado de elipsis constante en el que las ideas y las cosas se entremezclan y solapan, en el que se camina simultáneamente por dos espacios y dos tiempos que entran en contacto a través de las proyecciones psicológicas sobre una realidad que ya no puede desprenderse de esa componente imaginaria y colectiva que se ha depositado sobre ella a través de las imágenes.

El diorama⁶² de piedra

La constante referencia que el Pabellón Alemán y, sobre todo, sus imágenes proyectan sobre el Pabellón de Barcelona, lo convierten en un dispositivo en el que siempre hay dos acontecimientos que suceden de manera simultánea: el de una realidad material que se entrelaza incesantemente con la ficción fotográfica del reportaje BBB. Al intentar, mediante la réplica buscar un significado, o detectar las estrategias y mecanismos que motivaron el Pabellón Alemán, los hechos, interpretaciones y conjeturas que median entre los dos interfieren en ambos objetos, que son, en ocasiones, erróneamente considerados como uno sólo.

Este fenómeno de suplantación es común en los libros y artículos que tratan sobre el Pabellón, en los que es frecuente no sólo la aparición de las imágenes del Pabellón de Barcelona con pies de foto que aluden a Mies van der Rohe o al año 1929 como fecha de construcción⁶³ del edificio que muestran, sino otro tipo de anacronismos en los que el objeto real y el imaginario se fusionan a través del intérprete para producir un constante

61

AUGÉ, Marc; *El Viaje Imposible*; Ed. Gedisa. Barcelona, 2008; pp.24-25

62

Según la Rae, un diorama es un panorama en el que lienzos transparentes pintados por ambas caras permiten, por efectos de la iluminación, ver en un mismo sitio dos cosas distintas.

63

Ver, por ejemplo, MERTINS, Detlef; *Architectures of Becoming in Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; p.132. Aquí aparece una captura del Pabellón de Barcelona con el texto: “Ludwig Mies van der Rohe. German Pavilion. International Exposition, Barcelona, 1929.”

flujo de visiones entre ambos y que, a su vez, se ve interferido por las ideas y representaciones del Pabellón en sus años de ausencia. Una especie de deformación a través de múltiples interpretaciones superpuestas de las que el Pabellón de Barcelona es objeto desde las fases más iniciales de su desarrollo.

De manera análoga a lo ocurrido con el artículo de Arquitecturas bis, resulta frecuente que las interpretaciones y decisiones en torno al Pabellón de Barcelona se vean impregnadas y legitimadas por los documentos que fueron surgiendo en el tiempo que media entre éste y el Pabellón Alemán. Las palabras de Mies, o sus dibujos, influyen en la construcción de un objeto y en su forma, en un proceso que, obligado a mediar entre dos realidades, incurre en contradicciones. A pesar de ser interpretado como un sistema generador de mecanismos del Movimiento Moderno⁶⁴ y, paralelamente, verse obligado a responder de forma específica a sus cualidades materiales, se produce una tensión entre el edificio entendido como un sistema capaz de producir nuevas estrategias para el futuro y, al mismo tiempo, como un artefacto arqueológico que debe reproducir unas condiciones específicas del pasado.

Esta condición anacrónica en la que el Pabellón de Barcelona se ve inmerso se aprecia con especial claridad en las decisiones que conciernen a la elección y colocación de los elementos pétreos del edificio. Los dibujos de Blaser de 1965 resaltan el carácter abstracto del Pabellón mediante el contorno de la plataforma y la regularización de la malla geométrica del pavimento, que se muestra así insensible a las relaciones de carácter local entre ésta y los materiales pétreos al tiempo que eliminan todo rastro de vegetación cuya forma o carácter estaban fundamentados en la transición entre el edificio y el entorno, tales como los parterres del jardín trasero, las hiedras del patio Sur o los tiestos que aparecen en el reportaje BBB, en favor de una masa arbórea que sólo contribuye a enfatizar la diferencia entre las fachadas trasera y delantera (fig.06).

Así, a pesar de que las fotografías son la principal fuente documental en la forma y carácter del Pabellón de Barcelona y de los errores en las plantas a la hora de representar la realidad, éstos elementos vegetales desaparecen en la réplica de 1986 fruto de esta tensión entre la geometrización abstracta, la indagación arqueológica y las interpretaciones que median entre ambas. Una serie de decisiones que tienen su punto culminante en la colocación de la pieza de onyx doré.

Al comparar dos de las fotografías del Pabellón Alemán y del Pabellón de Barcelona en las que el muro de ónice (fig.14) puede verse con mayor claridad, se observa no sólo la lógica diferencia entre las vetas del mármol puesto que no existen dos piedras iguales; también se aprecia una forma distinta de colocar el material en la que sí existe un matiz interpretativo.

64

"El Pabellón es la gramática completa de un estilo, un principio generador capaz de generar obras de arte."

DREXLER, Arthur; *Ludwig Mies van der Rohe (The Masters of World Architecture series)*. Ed. George Braziller. New York, 1960; p.20

fig 14

Izquierda

Seidman 167, Berliner Bild-Bericht

Fundació Mies van der Rohe

Derecha

Fotografía del Pabellón de Barcelona.

José Vela, marzo de 2009

Mientras que en el Pabellón Alemán ese muro que, tanto por su posición en el espacio como por la exuberancia de su material, es un elemento central, y sus vetas se colocan desordenadas, en el Pabellón de Barcelona se colocan formando simetrías, siguiendo el mismo patrón que el resto de mármoles. Esta diferencia, probablemente impregnada por una progresiva geometrización hacia lo regular en la idea del Pabellón a través de los dibujos revela, también, otro tipo de cambios en la interpretación que afectan al entendimiento del objeto original a través de terceros y que influyen en la réplica, obviando otro tipo de implicaciones de carácter ideológico sobre la colocación del mármol.

En el Renacimiento florentino las vetas del mármol se diponen desordenadas con el propósito de reflejar lo inconmensurable y los misterios de la Naturaleza, pero en la arquitectura bizantina se opta por una colocación simétrica que habla del orden y de la estabilidad de la arquitectura⁶⁵. Mies, probablemente consciente de estas dos formas de proceder por su oficio de cantero, utiliza ambas en el Pabellón Alemán. La colocación especular de la veta en los muros del perímetro y de la entrada, y la desordenada en la pieza central de ónice pese a haber obtenido las placas de un único bloque y tener, por tanto, la posibilidad de disponerlas formando simetrías. Sin embargo, en el Pabellón de Barcelona todos los muros siguen el mismo patrón especular.

Esta diferencia tan relevante entre un espacio y el otro viene motivada no solamente por la tendencia hacia lo abstracto en la interpretación del Pabellón; también puede plantearse otra hipótesis fundamentada en uno de los textos de referencia del Pabellón.

En la monografía sobre Mies, Ludwig Hilberseimer establece una conexión entre el Pabellón y Santa Sofía cuando escribe sobre esta última como un ejemplo de “estructura que enfatiza formal y estéticamente la eficiencia y la ligereza”⁶⁶, inscribiéndola como un precedente del Pabellón y su “abstracción moderna”⁶⁷. El libro, recogido en la monografía del Pabellón

65

La diferencia entre estas dos maneras de colocar el mármol es una observación de Juan José Lahuerta durante el Simposio Mies van der Rohe – Barcelona, 1929, Octubre de 2016

66

HILLBERSEIMER, Ludwig; *Mies van der Rohe*. Ed. Paul Theobald and Company. Chicago, 1956; p.16

67

ATAK, Tulay; *Abstraction's Economy: Hagia Sophia in the Imaginary of Modern Architecture en Byzantinum/ Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* (edited by Roland Betancourt and Maria Taroutina). Ed. Brill. Boston, 2015; pp.159-161

de Barcelona a cargo de sus autores⁶⁸, pudo haber supuesto un cambio en la interpretación del objeto original que desembocara en la distinta disposición del ónice en la réplica para colocarlo de manera análoga a la utilizada en Santa Sofía. Pero esta cadena de conjeturas no lleva una sola dirección en el tiempo, sino que, en la interpretación del Pabellón de Barcelona como un artefacto en el que diferentes tiempos transcurren de forma simultánea, éstas vuelven a confrontarse con el Pabellón Alemán y con las intenciones de Mies.

Durante una visita al Pabellón de Barcelona en 1990, Robin Evans toma unas diapositivas del edificio. Al estudiarlas detenidamente, encuentra muchas dificultades para colocarlas de forma correcta, para dilucidar cuál es el techo y cuál es el suelo. Ante esta observación, motivada por el tipo de soporte tecnológico que utiliza y probablemente reforzada por la disposición simétrica del ónice, Evans atribuye a Mies la intención de generar una simetría horizontal como reacción contra la arquitectura clásica:

*"At Barcelona the reversibility [of orientation] derives from the most unlikely source: symmetry. It is unexpected because Mies had gotten rid of vertical bilateral symmetry (the kind we expect), making a conspicuous show of its absence. He then reintroduced it, in quantity, in another dimension, where no one would think of looking for it: horizontally. Horizontal symmetry is inadmissible in classical architecture."*⁶⁹

Evans (que, por cierto, cita de forma explícita la relación que Hilberseimer establece entre Santa Sofía y el Pabellón⁷⁰) dice volver a estudiar tantas fotografías como pudo encontrar tanto del Pabellón Alemán como del Pabellón de Barcelona⁷¹ para comprobar si este efecto estaba ya presente en el original, y es entonces cuando añade:

*"Notice the difficulty of distinguishing the travertine floor, which reflects the light, from the plaster ceiling, which receives it. If the floor and the ceiling had been of the same material, the difference in brightness would have been greater. Here, Mies used material asymmetry to create optical symmetry, rebounding the natural light in order to make the ceiling more sky-like and the ambience more expansive."*⁷²

Sin embargo, al observar las fotografías del patio interior que forman parte del legado de Mies en el MoMA se observa que, mediante un retoque fotográfico con aerógrafo, la diferencia entre los dos planos es más evidente que en la imagen original, "la textura del travertino guarda más semejanzas con el enlucido que en el plano inmaterial, de color blanco grisáceo de la foto retocada"⁷³ (fig.15).

68
SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian;
RAMOS, Fernando; *Op. Cit.*; p.68

69
EVANS, Robin; *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries en Translations from Drawing to Building*. Ed. MIT Press, Cambridge MA, 1997; p.258

70
Ibidem p.242

71
Ibid. p.259

72
Ibid. p.259-260

73
DODDS, George; *Op. Cit.*; p.76

fig 15

Izquierda

MMA 1180, Berliner Bild-Bericht

Fundació Mies van der Rohe

Derecha

MMA 1180, Berliner Bild-Bericht

The Museum of Modern Art

En esta cadena de asunciones e interpretaciones que van desde el Pabellón Alemán al Pabellón de Barcelona y viceversa a través de las simetrías paradójicas, la imagen asociada a sus diferentes soportes juega un papel fundamental en la forma de percibir el Pabellón, en la manera en la que se deducen las ideas que se le asocian, y que ponen en contacto dos objetos diferentes, entrelazándolos y confundiéndolos entre sí⁷⁴; un espacio en el que se dan varias circunstancias a la vez, en el que la suma de fragmentos de distinta naturaleza configuran una proyección inestable, en perpetua mutación que se contrasta con el objeto virtual de las fotografías: el espejo último del Pabellón.

74

"I refrain from commenting on the reconstruction of the pavilion, except to applaud those responsible. Others regard the issues of its authenticity and reproducibility as significant, but I am unable to see why."

EVANS, Robin; Op. Cit.; p.272

75

"The function of the basement serves can thus be summarized in the following terms: it is the mechanisms whereby the traces and reminders of all the negotiations, experiments, accidents, discussions, evolutions, and compromises that defines the Pavilion's enduring existences (...) are hidden from visitors and effectively rendered invisible; the Pavilion's Basement, in other words, is the place where the evidence left behind by an important number of micro-stories around the building's existences, preservations, and performance are 'black-boxed'."

JAQUE, Andrés; PHANTOM. Mies as rendered society. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion. Ed. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013; p.8

76

Ibidem; p.5

Pero no es, sin embargo, mediante las diapositivas o el texto de Evans que se observa la verdadera simetría paradójica del Pabellón de Barcelona, tampoco el eje de ésta está a la altura de los ojos dividiendo a la mitad el muro de ónice. El eje de esta simetría se aprecia en los dibujos del proyecto de Solá-Morales, Cirici y Ramos, coincidiendo con el plano del suelo, pues es a través de éste que el espacio se duplica. En las secciones del Pabellón la línea de tierra establece un plano especular absolutamente infranqueable; en las plantas no aparece ninguna escalera, ni tan siquiera una pista de dónde puede estar escondida, volviendo a negar la realidad del objeto construido en favor de las ideas que se le asocian. El sótano, como si de una tramoya invertida se tratase, se convierte en un espacio pensado para no ser visto nunca; un soporte que posibilita la reconstrucción diaria⁷⁵ de aquellos instantes captados por Stone en el verano de 1929 y que a la postre es todo cuanto queda del Pabellón Alemán:

*"The Barcelona Pavilion, precisely because it was reconstructed for the impossible project of freezing May 1929 reality, required the development of a specific architecture to deal with and hide the change. It is not German Pavilion anymore, but the translation perceived as an immutable reality (when it was not), precisely because it was effectively working as a device to manage change and make it visible."*⁷⁶

El sótano y los espacios que alberga se convierten en otro eslabón de esta reconstrucción sin fin: cada día el Pabellón de Barcelona se reconstruye y reinterpreta para alcanzar la perfección platónica representada en y por aquellas fotografías en blanco y negro, ocultando su exhaustivo proceso de mantenimiento para preservar su estatus de espacio congelado en el tiempo. El sótano se convierte en otro testigo mudo del proceso colectivo e inconcluso de reconstrucción del Pabellón que comenzó en febrero de 1930 y que no se acaba nunca.

Las fotografías del reportaje BBB borran toda presencia humana, muestran un edificio prístino que se equipara a las perfectas y estériles condiciones en las que las obras de arte se exponen en los museos, interpretando el Pabellón como un objeto artístico a la espera para ser contemplado.

El reportaje BBB ha sido el mediador entre el Pabellón y sus intérpretes, a los que ha inducido a asumir que la experiencia virtual de la fotografía debe ser, también, la forma de habitar ese espacio⁷⁷ (fig.16).

fig 16
Izquierda
Seidman 167, Berliner Bild-Bericht
Fundació Mies van der Rohe
Derecha
Morning cleaner (detalle)
Jeff Wall, 1999

De esta manera, al enfrentarnos al Pabellón de Barcelona, colisionan las dudas y certezas de más de medio siglo de historia de la arquitectura. Los espacios se enfrentan a sus propios reflejos en los que cada habitante ve, a su vez, su experiencia y recuerdos de las imágenes en blanco y negro veteando las asépticas superficies coloreadas. Las imágenes del Pabellón se perciben simultáneamente al intentar encontrar un significado, entremezclan distintos tiempos que, mediante el objeto duplicado, se solapan en uno solo: en el producto de fusionar lo que se ve y se toca con lo que se cree y se recuerda gracias a una escenografía que se encarga de reproducir aquello que ya era ficción; no sólo se penetra en las fotografías, sino que, detrás de éstas sólo encontramos otras fotografías⁷⁸:

“Hubo un tiempo en el que lo real se distinguía claramente de la ficción, un tiempo en el que se podía influir miedo contando historias aun sabiendo que uno las inventaba, un tiempo en el que

77
HILL, Jonathan; *Mies van der Rohe. Photos of the original Barcelona Pavilion* en *This is not Architecture*. Ed. Routledge. Londres, 2010; pp.86-89

78
AUGÉ, Marc; *El Viaje Imposible*; Ed. Gedisa. Barcelona, 2008; p.31

'Killing you is killing myself. But, you know, I'm pretty tired of both of us.'

The Lady from Shanghai (Orson Welles, 1947)

abc

La imagen al otro lado del espejo *Los reflejos dadaístas del Pabellón Alemán*

Son los últimos días de la primavera barcelonesa de 1929. En el recinto de la Exposición Internacional decenas de visitantes caminan de un lugar a otro en medio de un tremendo barullo. Mientras, algunos operarios siguen haciendo los últimos retoques tras la reciente inauguración. Entretanto, en el Pabellón de Alemania, el fotógrafo se dirige levantando la voz y gesticulando con énfasis a unos chicos jóvenes y desaliñados que, con expresión insegura, quizás porque no se le oye entre el jaleo o porque sencillamente no le entienden, se apresuran a cambiar tiestos de sitio, a colocar los muebles y a limpiar enérgicamente los cristales y las paredes con sus propias camisetas. El fotógrafo, desde hace un rato mirando la escena a través del objetivo de su cámara, sin llegar a sacar la cabeza del terciopelo que lo envuelve, hace un leve gesto con el envés de su mano. Los chiquillos salen corriendo hacia las entradas del edificio para acordonarlas e impedir el paso de la gente que, entre sonoras quejas, contrariada y expectante, aguarda. Tras unos segundos y el sonido de un 'clic' imperceptible, el fotógrafo comienza a buscar un nuevo encuadre, la gente sigue su camino y todo vuelve a la normalidad. Al menos de momento.

c1

La búsqueda del autor *el fotógrafo tras el copyright*

Las imágenes del Pabellón de Barcelona, saturadas por el color, se han vuelto extrañas. Tras su reconstrucción, el Pabellón completa un largo viaje de ida y vuelta; los espacios que hasta ese momento habían sido una representación bidimensional en blanco y negro pueden ser recorridos, de nuevo, físicamente. El ámbito, hasta ahora imaginario, construido por las ideas destiladas a partir de las imágenes, entra en conflicto con el objeto que las representa. La experiencia de deambular por la réplica revela nuevas perspectivas y visiones; sin embargo, su cuerpo no encaja con su aura. Pese a que el Pabellón de Barcelona parece a simple vista una fiel reproducción del Pabellón Alemán, las imágenes no se corresponden: la nueva experiencia no convoca aquellos espacios captados 60 años atrás. La comparación de las fotografías de 1929 y 1986 provoca que la imagen que durante el siglo XX se había elaborado del Pabellón entre en crisis y surjan interrogantes en torno al reportaje BBB y sus enigmáticos espacios en blanco y negro por su probable influencia en la interpretación del Pabellón Alemán. Identificar al autor escondido tras el copyright de la agencia es clave para descubrir cómo las fotografías canónicas del Pabellón han suscitado lecturas germinadas por la estética de 'lo inquietante'.

Las imágenes del Pabellón de Barcelona como anamorfosis

Una vez terminado y fotografiado el Pabellón de Barcelona, sus imágenes no concuerdan con aquellas de 1929, aquellas que se habían transitado visualmente durante más de cincuenta años. Una no-correspondencia que resulta más paradójica en tanto que aquellas imágenes constituyen la principal fuente documental para la reconstrucción no sólo de su 'forma

exacta', sino también de su carácter: un edificio siempre immaculado y vacío, cuyos muebles no se utilizan y sus muros y cristales no se tocan. Tampoco se chapotea en sus estanques; al igual que en el reportaje BBB nuestra presencia se supone fantasmal, traspasando un aire aséptico, vaciado de gritos y susurros, espectros que transitan sus espacios coloreados.

Al superponer de forma anacrónica las fotografías de ambas épocas (fig.01) y observarlas simultáneamente, los espacios de 1986 no coinciden, parecen estar sometidos a una cierta deformación en parte literal, provocada por las obvias diferencias técnicas entre las cámaras, objetivos y procesos de revelado¹ con los que se generaron las imágenes, y en parte, también fenomenológica. Los espacios que representan las nuevas fotografías no encajan con aquellos que se muestran en el reportaje BBB, impregnados de las interpretaciones, sugerencias e insinuaciones de más de medio siglo de Historia de la Arquitectura que los separan. Las imágenes del Pabellón de Barcelona se deforman al abatirse sobre la memoria, los espacios que recordábamos de las visitas virtuales a través de las gelatinas de plata y de la tinta negra no coinciden. Las imágenes nuevas sufren una distorsión, se muestran deformes y confusas, como anamorfosis² de aquellas enigmáticas

fig 01

Izquierda

Fotografía del Pabellón Alemán.

Sasha Stone, julio de 1929

Derecha

Fotografía del Pabellón de Barcelona.

José Vela, marzo de 2009

1

Sobre estas diferencias, ver VELA CASTILLO, José; *(de)gustaciones gratuitas de la deconstrucción, la fotografía, Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona*" Ed. Abada. Madrid, 2010.

2

Según la RAE: *Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire*

fotografías que, estiradas ahora en todos sus puntos desde la ficción de una arquitectura desaparecida y, constantemente imaginada, hacia la realidad más prosaica, ahora no parecen satisfacer las promesas que desde aquella época susurraban a la nuestra.

El nuevo objeto ofrece una imagen vagamente reconocible, más plana y concreta que las del espacio ambiguo, mutable y volátil que se había construido de forma colectiva, un mundo onírico que ha llegado hasta nosotros como el cadáver exquisito de *"Mies as media and the medium of Mies"*³.

3

DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005; p.47

4

"It can be... recovered only by memory of the trace it has left in you: to visit a place for the first time is thereby to begin to write it; the address not being written, it must establish its only writing."

BARTHES, Roland; *Empire of Signs*. Ed. Hill and Wang. Nueva York, 1982; p.36

Si el espacio transitable del Pabellón de Barcelona muestra una menor capacidad de sugerencia que los vislumbrados en el reportaje BBB es porque éstos representan un proyecto permanentemente incompleto, cuya construcción avanza lentamente al proyectar nuestros pensamientos sobre unas imágenes en las que siempre se produce el equívoco de visitarlo por vez primera y que deben, por tanto, dejar su impronta una y otra vez sobre nuestra memoria⁴. La historia del Pabellón en un relato en el que las simulaciones virtuales y los artefactos se proyectan simultáneamente entre el espacio físico y el imaginario ante la ausencia del lugar al que hacían

referencia.

Enfatizando esta ausencia, las cualidades hiperreflectantes del Pabellón Alemán, especialmente en las tomas interiores, dificultan la tarea de aislar el cuerpo del edificio de las imágenes reflejadas en sus superficies. Los materiales del Pabellón componen un efecto caleidoscópico que suscita en aquel que intenta interpretar las imágenes a emplear lecturas iconográficas que componen una imagen mutable del espacio, como un dispositivo onírico en el que las paredes se equiparan con la vegetación, el techo con el suelo, o las puertas como unos elementos que “no ofrecen protección, ni tampoco salida”⁵. De esta manera el reportaje BBB se convierte no sólo en un elemento que verifica la existencia del Pabellón en un pasado remoto⁶, sino que también deviene en el principal catalizador del deseo colectivo de habitar ese espacio ambiguo y complejo, y de convertirlo en el “sueño recurrente del Movimiento Moderno”⁷.

De esta manera, al confrontarnos de nuevo al cuerpo del Pabellón tras la construcción de 1986, el sueño tantas veces anticipado no termina de cristalizar. Las superficies coloreadas que intentan encerrar ese espacio fluido y derramado en todas direcciones no parecen estallar en cientos de fragmentos de lugares y paisajes huidizos que se deslizan e intercambian al sentir el contacto de nuestra mirada. A pesar de recorrerlo en movimiento, el espacio parece ahora más denso, coagulado a su antojo como el café que ofrecen a Cooper en la Habitación Roja, prácticamente sólido e inmutable. En lugar de ese estado de agitación, de materia sublimada que esperábamos tras haber contemplado unas imágenes congeladas en la gelatina de plata; el espacio que había generado la expectativa de volatilizarse al ser verdaderamente habitado, de convertirse en un vapor, en una niebla que a cada mirada devuelve el fugaz destello de una imagen descompuesta e hiperfragmentada, ahora parece un simple diorama, un decorado, un escenario vacío que reproduce en clave teatral un acontecimiento pasado, desvanecido en el espacio y en el tiempo.

El edificio que ocupa el lugar del Pabellón Alemán apenas permite recrear la sensación de estar caminando por aquel, pero incita a observar con más detalle las imágenes de 1929 y su tenue relación con el espacio que verdaderamente se transita.

Las fotografías BBB no sólo no palidecen en comparación al Pabellón de Barcelona; al contrario, los espacios que representan se vuelven más vitales, aún más misteriosos e intensos. “Incluso más coloridos”⁸. A pesar de los esfuerzos por construir el marco que imite una experiencia vivida sólo por unos pocos e imaginada por la gran mayoría, el colorido Pabellón de Barcelona, construido a ‘la imagen’ de aquellas fotografías antiguas, no consigue reproducir su aura:

5
DODDS, George; *Op. Cit*; pp.71-72

6
“Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel tan seguro como lo que se toca.”
BARTHES, Roland; *La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990; p. 152

7
DODDS, George; *Op. Cit*; p.72

8
Ibidem, p.38

"Loyalty

Mies needs to be protected from his defenders

Can respect kill?

*In 1986, the Barcelona Pavilion was reconstructed in color. Through its resurrection, its aura was killed (In architectural history, it remains stubbornly black and white.)"*⁹

La obstinación del Pabellón en permanecer anclado a sus imágenes originales en lugar de desplazarse hacia su nuevo cuerpo, provoca nuevas series fotográficas que intentan emular el reportaje BBB, copiar sus puntos de vista, sus encuadres e incluso buscar los mismos momentos del día para tener las mismas condiciones ambientales¹⁰; reproducir minuciosamente una escenografía con todo lujo de detalles para utilizar sobre ella, acto seguido, la misma herramienta que atrapó el espíritu del Pabellón Alemán. Como el que escoge un momento concreto y dispone unos determinados objetos para llevar a cabo un ritual¹¹ en el que, utilizando la cámara fotográfica como 'médium', se espera contactar nuevamente con el aura del edificio original, que ahora debe manifestarse en su nuevo cuerpo pero a través del mismo medio. Sin embargo, el aura del Pabellón se resiste a abandonar su sempiterno sarcófago: las imágenes de la BBB.

9

KOOLHAAS, Rem; *Mistakes* en VV. AA. *Mies in América*; Ed. Whitney Museum of American Art. New York, 2001.

10

Ver VELA CASTILLO, José; *Op. Cit*; pp.178-200

11

Sorprendentemente el proceso de reconstrucción del aura del Pabellón sigue el camino inverso al argumentado por Benjamin. Si Según éste, con la reproducción fotográfica se producía una cesura de la obra de arte respecto a su papel tradicional puesto que "la obra se emancipa de su dependencia parasitaria del ritual", en el Pabellón parece que el objeto adquiere su aura a través de las reproducciones.

Ver BENJAMIN, Walter; *Illuminations* en *Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Ed. Schocken Books. New York, 1969; p.221

12

"Recibimos con docilidad toda primera impresión, porque el hombre está hecho de tal modo, que llega a persuadirse de que son verdad las cosas más extrañas; y, desde luego, se graban en él tan profundamente, que infeliz del que pretende destruirlas o borrarlas."

GOETHE, Johann Wolfgang; *Penas del Joven Werther*. Ed. Alianza. Madrid, 2012; p.84

13

DODDS, George; *Op. Cit*; p.36

14

BENJAMIN, Walter; *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Ed.NLB. London, 1973; p.176

Las fotografías del Pabellón de Barcelona devienen en un trampantojo, en la ilusión de una silueta atrapada en un plano transparente, como el calco a línea sobre el cristal de una ventana de aquello que parecía verse detrás: una anamorfosis de los espacios que se imaginaban a través del reportaje canónico. Es a partir de este momento cuando comienza a buscarse el punto en el tiempo y en el espacio (en la historia) en el que hay que colocarse para mirar las fotografías del Pabellón de Barcelona y restituir la imagen primigenia y arquetípica¹², tal y como la anhelábamos. También cuando comienza a emerger la duda de quién fue el autor oculto tras el copyright de la Berliner Bild-Bericht y, por consiguiente, sobre el estatus documental que el reportaje alcanza con el paso de los años, sobre si las imágenes constituían una grabación realista y objetiva de un espacio arquitectónico concreto o si, por el contrario, eran imágenes intencionalmente deformadas, incluso surreales, de "espacios en ruinas, ya desvanecidos"¹³; dispositivos que más que especificar, sugerían una posible arquitectura desde los mecanismos de la ficción:

*"It was Surrealism which first allowed its gaze to roam freely over [these ruins]. The development of the forces of production had turned the wish symbols of the previous century into rubble even before the monument which represented them had crumbled... From this epoch spring the arcades and interiors, the exhibition halls and dioramas. They are residues of a dream world."*¹⁴

El reportaje BBB, que hasta la reconstrucción del Pabellón de Barcelona había adquirido un valor casi hermenéutico, comienza a ser estudiado como un posible documento artístico, como una interpretación del Pabellón alemán a través de los ojos del desconocido fotógrafo, como un dispositivo que suscita una visión ambigua, sugerente, onírica y compleja que hasta entonces se había tenido por absolutamente real. Se abre una brecha entre las fotografías canónicas, el Pabellón Alemán y el Pabellón de Barcelona, comienza a considerarse que los tres son obras diferentes, “cada una de ellas clamando por su propia autenticidad”¹⁵. En este proceso de segregación entre las ideas y las cosas, mediatizado por las imágenes y en el que Solá-Morales, Cirici y Ramos ya asumen la independencia de su obra con respecto al edificio de Mies¹⁶, comienza a buscarse al autor del reportaje BBB para entender desde qué discursos e ideas se tomaron las fotografías y así identificar la lente a partir de la cual puede restituirse la verdadera imagen del Pabellón, aquella que se percibía deformada al observar el color.

Posibles autores. Breve historiografía

El Pabellón Alemán ha trascendido en la arquitectura del siglo XX a través al reportaje BBB. Por ello estas fotografías juegan un papel fundamental en la historia, en la forma y en la percepción del Pabellón, y la experiencia real de la construcción efímera en la Exposición Internacional se desplaza hacia un fenómeno virtual y colectivo, al experimentar la mutación en arquitectura permanente y anacrónica que ha sido habitada e interpretada una y otra vez. Ahora, cada nuevo visitante empieza su viaje con la guía que otros han ido elaborando previamente, tal y como observa Bonta:

*“Los autores [de las interpretaciones del Pabellón] tienden a buscar su juicio en otros textos; no ya en documentación gráfica (...) sino en material escrito. Se configuran así tradiciones verbales en las que las ideas se desfiguran paulatinamente, hasta que finalmente la relación entre texto y obra puede llegar a perderse por completo.”*¹⁷

Este fenómeno es el que provoca que, aparecido el objeto que pretende sustituir a aquel que mostraban las fotografías, produzca cierto extrañamiento: el Pabellón era un espacio virtual construido con textos e imágenes, pero ante el Pabellón de Barcelona “el texto no puede reflejarse ya, porque el propio soporte es distinto”¹⁸. La relación entre el texto y la nueva obra aparece desdibujada y la vista se vuelve hacia el vínculo entre los dos medios: las imágenes canónicas del Pabellón Alemán siguen presentes en las nuevas interpretaciones realizadas sobre el Pabellón de Barcelona:

“Terminada en 1986, la reconstrucción escrupulosa del pabellón añade una nueva dimensión a la percepción del edificio tal y como había circulado en la historia de la arquitectura. El color

15

DODDS, George; *Op. Cit.*; p.122

16

“My colleagues, Fernando Ramos and Cristian Cirici, myself. Together with all those who have taken part in this work, are aware of the insuperable distance which is interposed between the original and the copy.”

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; *Ludwig Mies van der Rohe. Barcelona 1929-1986* en *DOMUS* vol 674 (Julio/ Agosto 1986); p.xviii

17

BONTA, Juan Pablo; *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975; p.15

18

“El espectro habita la nueva imagen, en la que el texto no puede reflejarse ya, porque el propio soporte es distinto (también porque ya no está aquello de lo que veíamos reflejo, si es que estuvo), porque no hay lo mismo en qué reflejarse, pero sin embargo no hace más que remitir a este referente desaparecido: como en las fotografías, entonces, la copia, la reconstrucción del Pabellón no es sino la fantasmaticización de aquello que estuvo allí, y se fotografió.”

VELA CASTILLO, José; *Op. Cit.*; p.52

reencontrado parece un tanto forzado gracias al aura de autenticidad de la imagen en blanco y negro de las reproducciones fotográficas (...)”¹⁹

A través de este extracto de la primera edición del libro de Jean-Louis Cohen se aprecia cómo las fotografías del reportaje BBB aparecen como un pentimento bajo los espacios coloreados, y a partir de este momento, se arrojarán conjeturas sobre el posible autor para poder así identificar con precisión lo que éste pudo haber superpuesto a las imágenes.

El primer autor que se baraja es Arthur Köster, conocido fotógrafo de la época especializado en arquitectura moderna que había fotografiado algunos de los trabajos de Mies anteriores al Pabellón Alemán, como el dibujo de las oficinas de hormigón de 1923 que ilustra el primer número de G, el monumento a la Revolución de Noviembre en 1926²⁰, o la Haus Wolf de 1927²¹ (fig.02). Basándose en la expresión de la planta libre a través de las imágenes, Rolf Sachsse atribuye las fotografías del Pabellón Alemán a los hermanos Köster, aunque admitiendo que no es un hecho probado sino una hipótesis basada en una cierta semejanza estilística con el resto de su obra²².

fig 02
Haus Wolf, 1927
Fotografía de Arthur Köster

Sólo un año después de la publicación del libro de Sachsse, Wolf Tegethoff atribuye el reportaje BBB a Sasha Stone por vez primera:

“El Pabellón de Mies van der Rohe no contaba más de medio año cuando, en enero de 1930, volvió a ser desmontado y sus componentes vendidos al precio del mero material. La mayor parte de sus admiradores sólo pudieron contemplarlo desde las magníficas fotografías de Sasha Stone, lo que contribuyó sensiblemente a la creación de su leyenda.”²³

19
COHEN, Jean-Louis; *Mies van der Rohe*. Ed. AKAL. Madrid, 1998 [1994]; p.57.

20
HOWE, Katherine; *Monument to the November Revolution, Berlin-Lichtenberg, 1926* en VV. AA. *Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; p.219

21
STÖNEBERG, Michael; Arthur Köster. *Architekturfotografie 1926-1933. Das Bild vom Neuen Bauen*. Ed. Gebr.Mann. Berlín, 2009; placa 246

22
SACHSSE, Rolf; *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Ed. Vieweg + Teubner. Braunschweig/Wiesbaden, 1997; p.155

23
TEGETHOFF, Wolf; *Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona* en Mies van der Rohe: *Arquitectura y Diseño en Stuttgart, Barcelona y Bmo*. Ed. Vitra Museum, 1998; p.165

Sin embargo, Tegethoff no ofrece ninguna cita o fuente que acredite esta atribución, al tiempo que, irónicamente, la fotografía que acompaña a este artículo muestra el momento de la inauguración del Pabellón Alemán con Alfonso XIII, que no pertenece al reportaje BBB²⁴.

Lo cierto es que Sasha Stone era un candidato plausible: tenía su estudio en Berlín, conocía a Mies a través de su militancia en el grupo G y era el autor de las fotografías de los stands de la industria alemana de la seda²⁵ que formaban parte de la Exposición Internacional, por lo que se encontraba en Barcelona y pudo, por tanto, haber realizado las fotografías del Pabellón, aunque no se ofrecía ninguna prueba al respecto.

En el año 2001, Claire Zimmerman añade otro fotógrafo como coautor del reportaje junto a Sasha Stone:

*"The Barcelona Pavilion, as it is commonly called, was represented by a series of gelatin-silver prints from the Berliner Bild-Bericht, a photo agency of the interwar years in Berlin, by the photographers Wilhelm Niemann and Sasha Stone."*²⁶

Aunque tampoco ofrece ninguna referencia que acredite la autoría de ninguno de los dos, Niemann también resultaba un candidato posible: era el propietario de la agencia BBB, había realizado fotografías de los edificios de viviendas municipales que Mies había construido en la Afrikanische strasse de Berlín y de la casa Lange (fig.03), e incluso había colaborado con él en la realización del mural fotográfico que cubría el interior del Pabellón de Suministro Eléctrico Alemán, así como las tomas exteriores del edificio²⁷, por lo que también tuvo la oportunidad de visitar el Pabellón Alemán²⁸.

En la edición revisada de su libro, Cohen amplía la información en lo relativo a la autoría del reportaje BBB pese a seguir afirmando que "la posibilidad de recorrer de nuevo su espacio [del Pabellón, tras su reconstrucción] hace palidecer a las reproducciones bidimensionales"²⁹. En esta edición se atribuye la autoría a Niemann, de quien asegura que estuvo bajo la supervisión de Mies:

*"[El Pabellón] no deja de ser un punto de inflexión esencial en la obra de Mies y en la arquitectura de este siglo, sobre todo gracias a la difusión de las fotografías tomadas por Wilhelm Niemann, propietario de la agencia Berliner Bild-Bericht, bajo la supervisión del propio Mies."*³⁰

Para acreditar esta información, Cohen cita la tesis doctoral de Zimmerman³¹, publicada en 2005, que elimina a Sasha Stone e incluye a Mies van der Rohe como supervisor. Hasta ahora, todas las hipótesis se basan en conjeturas, como la relación de Mies con los fotógrafos o que

24

DODDS, George; *Op. Cit*; p.52(n25)

25

KÖHN, Eckhardt; *Sasha Stone, Fotografien 1925-1939*. Ed. Nishen, Berlín 1990; p.105

26

ZIMMERMAN, Claire; *Mies in Photos* en MOMA vol.4 num.5, junio de 2001. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; p.2

27

Ver LIZONDO SEVILLA, Laura; *El valor de las Exposiciones: el legado menos conocido de Mies Van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929* en *Cuad. Art. Gr.*, 43, 2012; pp.115-132

28

La toma nocturna del Pabellón Alemán es de Wilhelm Niemann según un buen número de lotes de fotografías de la BBB aparecidas en subastas.

Ver perfil de NIEMANN, Wilhelm en www.artnet.com

29

COHEN, Jean-Louis; *Mies van der Rohe*. Ed. AKAL.

Madrid, 2007 p.64.

30

Ibidem; p.64

31

ZIMMERMAN, Claire; *Modernism, Media, Abstraction: Mies van der Rohe's Photographic Architecture in Barcelona and Brno (1927-1931)*. Tesis doctoral bajo la dirección de Rosemarie Haag Blatter, Graduate Center, City University of New York, 2005

fig 03
Haus Lange
Fotografía de Wilhelm Niemann

éstos estuvieran en Barcelona durante el transcurso de la Exposición, pero ninguno ofrece pruebas concluyentes que certifiquen la autoría de un reportaje realizado hacía 70 años. Las evidencias habían desaparecido junto con los posibles autores, quienes en vida nunca reclamaron unas imágenes de cuya realización tampoco parecía haber testigos hasta que la escultura de Kolbe, en calidad de último testigo de lo que ocurrió en el Pabellón³², rompió su silencio.

Sasha Stone tras el copyright. Der Morgen tras el cristal

Durante la revisión del archivo del Museo Georg Kolbe con motivo de la exposición '*Mies van der Rohe und Kolbe. Barcelona Pavilion. Architektur und Plastik*' (Berlín, 2006), aparecen entre los papeles del escultor dos fotografías inéditas de la estatua ya colocada en el Pabellón Alemán (fig.04), ambas rubricadas por Cami Stone³³, que permiten desvelar, tras casi 80 años, al autor del reportaje de la BBB. Birgitt Hamers consigue al fin mediante estas imágenes las pruebas que revelan la autoría del reportaje.

Stone viaja a Barcelona el día 2 de julio de 1929 a petición del Dr. Erich Raemish, por entonces director ejecutivo del Kunstseide-Verkaufsbüro³⁴, para fotografiar la Muestra de la Seda Alemana en el Palacio de Arte Textil de la Exposición Internacional de Barcelona, aunque probablemente también con el cometido de realizar fotografías del resto de la representación alemana presente en la Exposición y así poder venderlas a

32
QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001; p.174

33
Según HAMMERS era habitual que Sasha Stone firmase sus fotografías en nombre de Cami.
Ver HAMMERS, Birgitt; *Vom Dokument zur Legende- Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons* en *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (2009) pp.545-556

34
CAMPBELL, Joan; *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. Ed. Princeton University Press. Princeton, 1978. p.240

fig 04
Arriba
Pabellón Alemán con el estanque vacío
Abajo
Der Morgen tras el cristal

sus respectivos autores o a publicaciones interesadas, lo que pone en duda la participación directa de Mies en la realización del reportaje.

El 22 de julio de 1929 Lilly Reich recibe una carta de Raemish en la que se adjuntan las dos imágenes de la escultura de Kolbe informándole de que Sasha Stone ha realizado unas 50 fotografías de los stands y productos alemanes, entre las que también se encuentran las fotografías del Pabellón Alemán, por si éstas pudieran ser de su interés.

Reich y Mies rechazan estas dos imágenes de encuadres algo descuidados, probablemente por estar demasiado centradas en la escultura y no tanto en el espacio del pabellón, con el estanque vacío y pivotes metálicos de los que

fig 05

Fotografía de los Stands de la seda en Der Querschnitt, Sasha Stone

colgar cordones para impedir el paso en el interior del edificio. Unas condiciones muy alejadas de las que se muestran en el minucioso reportaje que termina por venderse a BBB. Mies decide entonces mandar una carta a Georg Kolbe a su recién estrenado estudio³⁵ con las dos fotografías para que así pueda archivar las imágenes de su obra ubicada en el Pabellón Alemán. La reconversión de esta vivienda, en el año 1950, en el Museo Kolbe posibilitó la conservación de toda la documentación y archivo del escultor en su lugar original.

Rechazadas las imágenes por parte de los arquitectos, el resto de las fotografías terminan vendiéndose a la Berliner Bild-Bericht entre finales del mes de julio y principios del mes de agosto. La agencia suprime a Sasha Stone tras el sello de su copyright y, con la destrucción y desaparición de la misma durante la Segunda Guerra Mundial, desaparece también la vía más directa para atribuir la autoría, a través de los negativos o del archivo de la empresa. Sin embargo, en el breve lapso de tiempo entre la toma de las imágenes y su venta, una de las fotografías de la Muestra de la Seda que aparece publicada en *Der Querschnitt*³⁶ (fig.05) bajo el nombre de Stone, volverá a aparecer en el artículo de Justus Bier en *Die Form*³⁷, pero ya con el sello de la agencia. Una doble publicación de la imagen con diferentes firmas relaciona directamente a Stone con la agencia. Por otro lado, el estudio comparativo del reportaje BBB y las imágenes conservadas en el museo de Kolbe revelan el “uso de unos idénticos ángulos de cámara e instrumentos fotográficos”³⁸, lo que permite situar a Stone como autor del reportaje.

Una hipótesis plausible a través de los medios empleados, pero también a la utilización de un lenguaje, intereses y sistemas expresivos relacionados con el surrealismo y su fijación con los reflejos, la duplicación y la

35

La casa-estudio de Kolbe fue construida entre los años 1928 y 1929 por el arquitecto suizo Ernst Reutsch y el alumno de la Bauhaus Paul Linder.

36

Ver *Die Weltausstellung Barcelona 1929* en *Der Querschnitt*, vol. 9, num. 8. Agosto de 1929

37

BIER, Justus; *Mies van der Rohes Reichspavillion in Barcelona* en *Die Form*, Vol. 4, nº16 (15 de agosto, 1929); p. 429

38

HAMMERS, Birgitt; *Op. Cit.*; p.549

desestabilización de la apariencia. Una doble coincidencia que posibilita atribuir a Stone las imágenes que “convirtieron en leyenda”³⁹ al Pabellón Alemán de Mies van der Rohe.

En las fotografías del archivo de Kolbe, la escultura aparece prácticamente descontextualizada, bien irguiéndose solitaria en medio del estanque vacío, bien colocada tras el cristal, como los figurines al otro lado de los escaparates, esperando a ser vestidos mientras les acechan los reflejos de los lugares, de la gente que pasea por ellos, de las ideas que éstos tienen mientras deambulan por una ciudad reducida a los transparentes fragmentos que restallan contra el cristal, solapándose y fundiéndose constantemente en un doble juego que oscila entre la representación del espacio y su interpretación subjetiva. Un reportaje que, a pesar de su apariencia documental constituye una proyección subjetiva de Stone que se transforma en el principal artilugio para restituir la imagen deformada (fig.06), la anamorfosis que resulta al contemplar el Pabellón de Barcelona.

fig 06
Anamorfosis

c2

Sasha Stone, 1895-1929 trayectoria e influencias

La identificación de Sasha Stone como autor de las fotografías canónicas del Pabellón Alemán permite realizar una lectura más amplia del reportaje y contextualizarlo a través de su biografía y trayectoria profesional. Gracias a su relación con determinados personajes de las vanguardias y círculos artísticos de la República de Weimar durante la década de los años 20 se pueden observar las influencias de ciertos autores en su trabajo, encuadrarlo en unos ambientes y corrientes de pensamiento concretas. Las capas que el conocimiento de éstas referencias hacen ahora visibles dan nuevos puntos de apoyo para contextualizar el reportaje del Pabellón Alemán dentro del conjunto de su obra fotográfica. Trazar la constelación que une estos puntos ajustará la lente bajo la que revisitar el Pabellón Alemán.

Biografía

Sasha Stone (nacido como Aleksaner Steinsapir, San Petesburgo 1895-Perpignan 1940) cursa estudios de ingeniería en la Politécnica de Varsovia (PW) entre 1911 y 1913, año en el que emigrará a Nueva York “con tan solo 35 dólares en el bolsillo”¹. En esta ciudad y gracias a su formación técnica comienza a trabajar primero como dibujante y después como diseñador para diversas firmas de ingeniería, entre ellas la Edison Manufacturing Company². Durante esta etapa consigue la nacionalidad americana y compagina su trabajo con la asistencia a los cursos de escultura de William Hunt Diederich³, un artista de origen húngaro seguidor del movimiento Arts & Crafts conocido por sus esculturas de carácter decorativo y especializado en el trabajo de metales, del que se convertiría en ayudante.

¹
SCHWARTZ, Frederic J.; *Blind Spots. Critical Theory and History of Art in Twentieth-Century Germany* Ed. Yale University Press. London, 2005; p.42

²
DAMBRON, E.; *Sasha Stone* en *Gebrauchsgraphik* VII, Junio 1930; p.26

³
CUEVAS-WOLF, Cristina; *Sasha Stone* en LYNN, Warren (ed.); *Encyclopedia of 20th Century Photography* vol.3. Ed. Routledge. London, 2006; p.1498

Esta doble faceta de diseñador y artesano interesado por el trabajo en metal le lleva a establecer su propia empresa de soldadura, en la que trabajará hasta 1917, año en el que Estados Unidos entra en la I Guerra Mundial y Stone es enviado a Inglaterra como miembro del ejército americano para desempeñar funciones de copiloto y profesor de aviación⁴. En este momento comienza a tomar sus primeras fotografías como aficionado para atestiguar los daños causados por el conflicto, retratar a sus compañeros o captar momentos de la vida cotidiana del ejército.

En 1918, al término de la guerra, es licenciado con honores del ejército y, tras un breve paso por Estados Unidos para formar junto a Diedrich una empresa de reparación y mejora de piezas de automóvil⁵, obtiene una beca de estudios artísticos de dibujo y pintura en el American Expeditionary Forces (AEF) Art Training Centre de Bellevue en París, ciudad en la que comienza a frecuentar los círculos dadaístas y surrealistas. A finales de ese mismo año se traslada a Berlín y comienza a vivir y trabajar junto con Cami Stone (nacida como Wilhelmine Schammelhout), una artista belga a quien probablemente conocía desde los años de Nueva York, con la que contraerá matrimonio en 1922.

Durante el año 1921 asiste a los cursos en el taller del escultor constructivista Olexandr Arkhyenko en la que será, su última relación directa conocida con la pintura o escultura, ya que en 1924 y tras fracasar en su intento de hacer una carrera como artista funda junto a Cami el Atelier Stone⁶ y pasa a dedicarse por completo al campo en el que será plenamente reconocido: la fotografía.

A partir de este momento Stone comenzará a tomar cierta relevancia en la vanguardia berlinesa gracias a la difusión asidua de su obra en publicaciones como *Die Form*, *Das Kunstblatt*, *Das Neue Berlin*, *Varietés*, *Uhu*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Der Querschittand Gebrauchsgraphik* o *Die Dame*, entre otras. Este amplísimo espectro de revistas interesadas en su trabajo se debe en buena parte a la versatilidad de Stone y al amplio abanico de temas que abarca su obra, entre los que se cuentan la danza, el teatro, los desnudos, el cine, los objetos técnicos, la arquitectura o la fotografía urbana; pero también a la exploración de las diferentes posibilidades técnicas que le ofrece la fotografía como medio de expresión. El interés de Stone en la fotografía reside en la posibilidad de combinar habilidad técnica, interés científico y sensibilidad estética. De esta forma el estilo de sus trabajos comprende desde las tomas claras y estrictas en el sentido de la Nueva Objetividad hasta las fotografías de corte surrealista y los fotomontajes. Esta diversidad de técnicas y temas, reflejo de su polifacética formación como artista e ingeniero, es la que caracteriza al Atelier Stone, cuyo carácter comercial queda patente gracias a la publicidad (fig.01) del mismo en las revistas y periódicos de la época.

4

BAJAC, Quentin & CHÉROUX, Clément; *Voici Paris. Modernités Photographiques 1920-1950*. Ed. Centre Pompidou. Paris, 2012; p.316

5

CUEVAS-WOLF, Cristina; *Sasha Stone* en LYNN, Warren (ed.); *Op. Cit.*; p.1498

6

HAMMERS, Birgit; *Sasha Stone sees even more: a photographer between art and commerce* en *Serie A - Jahresbericht ... der Fakultät für Architektur / Fakultät für Architektur, RWTH Aachen*. - 3; pp.30-37

fig 01

Publicidad del Atelier Sasha Stone aparecida en
Gebrauchsgraphik, c.1930

Para posicionar la figura de Stone de una forma más precisa, más allá de las generalidades de su biografía, es importante encuadrarlo en la década de los años 20 de la República de Weimar a través de sus relaciones personales, de los grupos que frecuentaba y de la influencia de estos trabajos de índole personal.

Weimar, años 20 y el grupo G

En la República de Weimar, las obras de arte de comienzo de los años 20 están imbuidas del rechazo del pasado, del “deseo de superar la cultura wilhelmiana”⁷. Esta voluntad de dar la espalda a las tradiciones y a la historia individual hacen que la visión de un “mundo nuevo”, orientado hacia el porvenir, se convierta en objeto de reflexión. La importancia atribuida al progreso técnico se convierte en uno de los pilares de la transformación de la sociedad alemana: a mediados de los años 20, “la actitud hostil e impregnada de miedo que se había opuesto a la técnica se transforma en un optimismo casi eufórico”⁸.

A rebufo del creciente interés en el progreso técnico y en sus implicaciones directas con la vida moderna comienzan a aparecer un gran número de publicaciones de carácter experimental interesadas en divulgar de una forma vanguardista e incluso provocadora los nuevos objetos y las nuevas formas de hacer y de pensar que comienzan a surgir tras la debacle de la República de Weimar en la I Guerra Mundial. Estas revistas de vanguardia, características de los años 20, no operaban de una forma aislada con programas independientes entre sí; todas ellas “tenían el objetivo común de disolver los límites entre cultura y técnica”⁹ al tiempo que aprovechaban los nuevos procesos litográficos para reproducir numerosas imágenes en sus páginas¹⁰.

7

ESKILDSEN, Ute; *Alemania: la República de Weimar* en VV. AA. *Historia de la Fotografía* dirigida por Jean Claude Lemagny y André Rouillé. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1988; p.141

8

Ibid.; p.142

9

BERGDOLL, Barry; *Foreword* en MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael G: *An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film 1923-1926*; p.vii

10

Sobre el fenómeno de la “tormenta” de imágenes que inundaban los periódicos y las revistas de la época, “*distrayendo a las masas y desviando su atención de la percepción de los hechos reales.*”, véase KRACAUER, Sigfried *Photography* en *Critical Inquiry* 19, nº3 (Spring 1993); pp. 421-436

Sasha Stone, quien a principios de la década había expuesto sus trabajos al abrigo del grupo constructivista Kornschemer junto con Theo van Doesburg, pasó a formar parte del grupo G¹¹ (Material zur elementaren Gestaltung) a partir de 1923. Fundado por el cineasta experimental Hans Richter, el grupo G se organiza en torno al encuentro del dadaísmo y el constructivismo, dos movimientos que para Richter estaban inextricablemente unidos¹². A lo largo de los cinco números¹³ que componen la trayectoria de la publicación elaborada por el grupo, “G fue al mismo tiempo un laboratorio y un altavoz de los intereses de la vanguardia en aclimatar los sentidos a las exigencias de la vida contemporánea”¹⁴. Para ello la revista abarca múltiples temas en torno a la “construcción de formas modernas en arquitectura, urbanismo, aviación, moda, automoción, fotografía, cine o literatura”¹⁵.

Con sus imágenes, maquetación y textos, G construye una iconografía siempre pivotante entre el constructivismo, a través de autores como Lissitzky, Van doesburg o Moholy-Nagy, y el dadaísmo, gracias a George Grosz, Raoul Hausmann o Tristan Tzara; con el objetivo de entender, desde ópticas diversas pero en algunos puntos coincidentes, el “hecho de mirar como un acto elemental en la construcción de una fenomenología de la civilización tecnológica”¹⁶. Así, la “profecía que resonaba desde el primer número de G en 1923 fu convirtiéndose en realidad a medida que las culturas del arte moderno y del diseño fueron entretrejiéndose”¹⁷, pues la seña que distingue a G de las otras revistas de vanguardia es su “constante interés en la relación entre la arquitectura y el cine”¹⁸.

Esta relación que G establece entre los mecanismos del montaje cinematográfico y de las estrategias tanto a nivel proyectual como de representación de la arquitectura¹⁹ se hacen patentes en los tres primeros números de G, en los que las tiras de fotogramas de las películas abstractas de Richter o Viking Eggling compartían espacio (fig.02) con las imágenes de los proyectos de rascacielos y oficinas que Mies proyectaba a principios de los años 20 o los planteamientos urbanos de Ludwig Hilberseimer. A este hecho hay que sumar que “Mies financia íntegramente el tercer número de la revista”²⁰ y quizás parcialmente los números 4 y 5, prácticamente en su totalidad dedicados al cine y en los que una buena parte de los textos de Richter se encargan de estrechar los lazos entre ambas disciplinas.

Aunque no se conocen las opiniones o pensamientos que Mies pudiera tener sobre el medio cinematográfico, las páginas de G demuestran que estuvo expuesto a cierto tipo de discurso y que éste no sólo se restringía a las herramientas del montaje o de las figuras abstractas en movimiento que eran trasladables como mecanismos arquitectónicos (fig.03). También a través de G entra en contacto con otro tipo de referencias cinematográficas de carácter más narrativo en el que imágenes figurativas se entremezclan y

11

Véase GRAEF, Werner; *Concerning the so-called G Group* en *Art Journal* 23 nº4 (1964); pp.280-282. Graef, cofundador de G, escribe sobre el grupo y enumera sus miembros, entre los que nombra a Sasha Stone aunque sin citarlo entre los miembros más activos.

12

“Les buts de la nouveauté sans restriction (Dada) et ceux de la permanence (le constructivisme) vont de pair et se contitionnent mutuellement. Le but de G a été d’appréhender et d’intégrer ces deux tendances” RICHTER, Hans, 1966 pág. 27 citado en HAGE, Emily G en VV. AA. *DADA* Catálogo de la exposición). Ed. Centre Pompidou. Paris, 2005; p.440

13

Los cinco números de G han sido traducidos al inglés y publicados en una edición facsímil que respeta en la medida de lo posible la tipografía y disposición original en MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael; *Op. Cit.*; pp.100-240

14

DIMMENBERG, Edward; *Toward an Elemental Cinema: Film Aesthetics and Practice in G* en MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael *Op. Cit.*; p.53

15

ADES, Dawn; G en *The Dada Reader. A Critical Anthology Edited by Dawn Ades*. Ed. Tate Publishing. London, 2006; p.306

16

DIMMENBERG, Edward; *Op. Cit.*; p.54

17

MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael; *Introduction: The G-Group and the European Avant-Garde* en MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael *Op. Cit.*; p.18

18

BERGDOLL, Barry; *Op. Cit.*; p.viii

19

Para profundizar en la relación entre la cultura visual del periodo y la arquitectura de Mies van der Rohe, véase MERTINS, Detlef; *Architectures of Becoming: Mies van der Rohe and the Avant-Garde* en VV. AA. *Mies in Berlin*; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001; pp.125-126

20

HAGE, Emily; *Op. Cit.*; p.440

fig 02

Página 2 del número 1 de G. Julio de 1923

fig 03

Fotograma del *Rythmus21* de Richter
Planta de la Casa Tugendhat

fig 04

Fotograma de aparecido en el nº 5 de G (1926)
Detalle de MMA 298

21

Véase REUTER, Helmut & TEGETHOFF, Wolf & SACHSEE, Rolf; *Mies and the Photographers I & II*; en REUTER, Helmut & SCHULTE, Birgit; *Mies and Modern Living. Interiors. Furniture. Photography*. Ed Hatje Kantz. Ostfildern, 2008; pp.231-264.

22

La lista completa de miembros del grupo G, entre los que también se encuentra Walter Benjamin, está reproducida en KÖHN, Eckhardt; *Die Intelligenz des Fotografierenden en Sasha Stone, Fotografien 1925-1939*. Ed. Nishen. Berlin, 1990.; p.9

23

FINK, Gideon; Reseña de MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael; *Op. Cit.* Publicada el 25 de marzo de 2011 en <http://www.domusweb.it/en/reviews/2011/03/25/g-an-avant-garde-journal-of-art-architecture-design-and-film-1923-1926.html>

superponen para generar un conjunto heterogéneo en permanente cambio cuyos fragmentos provienen de diferentes realidades que se fusionan en una sola. Esta segunda categoría pudo haber supuesto, además de un elemento instrumental que canalizó a través del vidrio o del pulido de las superficies, una clara influencia en la representación de su obra a través de la fotografía, precisamente para resaltar estos aspectos (fig.04).

A pesar de los esfuerzos e incluso a la publicidad que Hans Richter hizo del sexto número éste nunca llega a ver la luz, lo que precipita la cancelación de G a finales de 1927, fechas en las que, casualidad o no, Mies empieza a realizar sus proyectos de exposiciones que desembocarán en el Pabellón Alemán y en la casa Tugendhat de Brno.

Pese al fin de la publicación, la influencia e importancia de G en la cultura de la época se hace patente por la constante aparición de sus miembros en revistas y exposiciones motivadas también por las fructíferas colaboraciones entre ellos. De esta manera, será Stone quien se encargue de fotografiar gran parte de los proyectos de exposiciones de Mies desde 1927 1931²¹ (así como de documentar rodajes de filmaciones o espectáculos de variedades) a los que había que unir los edificios de arquitectos como Bruno y Max Taut, Eric Mendelshon o Alfred Grenander, haciendo de la fotografía de arquitectura una de sus principales fuentes de trabajo. A su vez, “los escritos de Richter y Hausmann en G sirvieron de base a los artículos canónicos que Walter Benjamin²² escribe sobre cine, fotografía, modernidad y política”²³ desde finales de los años 20 y que se irán recogiendo en los libros correspondientes a este período. Estos libros serán, dada la estrecha relación entre Benjamin y Stone, reveladores en lo que a la figura del fotógrafo se refiere.

Benjamin y el *Einbahnstrasse*

Tras la cancelación de G en 1927 Stone era una de las personas más cercanas a Walter Benjamin, tal y como demuestra el diagrama (una especie de árbol genealógico) (fig. 05) que elabora entre 1928 y 1930 al intentar trazar las influencias de su vida personal e intelectual; en este se incluyen solo dos nombres de artistas visuales, ambos fotógrafos de la vanguardia berlinesa: Moholy-Nagy y Sasha Stone.

Stone se “caracteriza por responder de una forma muy ajustada al perfil de profesional-experto que Benjamin desarrolla durante este período”²⁴: su combinación de herrero, artista y técnico se aproxima a los términos de un inventor del siglo XIX. Stone es un profesional que no intenta ocultar el carácter comercial de su trabajo, “muchas veces poco original y basado en los clichés del gusto de los lectores de las revistas en las que colabora”²⁵; Stone entiende la fotografía como un medio técnico de reproducción de documentos y no como un arte²⁶. Así lo atestigua un autorretrato (fig. 06) de ese período en el que aparece con un mono de mecánico con elementos de piloto de aviación y en el que una ventana revela la visión de una fábrica humeante a lo lejos, presentándose de una forma mas cercana al técnico-experto que al artista.

Mas allá de la aproximación de Stone a la figura del experto que Benjamin desarrolla en durante esos años, existe también un paralelismo de carácter más profundo entre la obra de Stone y el libro *Einbahnstrasse* (1928). En la búsqueda de una forma de comunicación adecuada a las nuevas formas de pensamiento y percepción que genera la metrópolis moderna, Benjamin establece una analogía directa entre su libro y la Vía Corso Palladio de Vicenza²⁷; *Einbahnstrasse* se articula como una colección de artículos de temática heterogénea que hacen que el contenido del libro tenga un carácter fragmentario en lugar de intentar establecer una narrativa completa; no hay un claro hilo conductor sino una colección de pensamientos, imágenes, divagaciones, pequeños ensayos o incluso

fig 05

Diagrama de relaciones vitales de Walter Benjamin, entre 1928-1939

fig 06

Autorretrato, Sasha Stone

24

SCHWARTZ, Frederic J.; *Op. Cit.*; p.89

25

Ibíd.; pp.42-43

26

“La fotografía como arte... es un terreno muy peligroso”.

STONE, Sasha citado por BENJAMIN, Walter en *Breve Historia de la Fotografía*. Ed. Casimiro Libros. Madrid, 2014

27

“Una calle que abre una perspectiva de profundidad tan repentina (y no lo digo en sentido metafórico) como el Corso Palladio de Vicenza.”

Carta de Walter Benjamin a Gershom Scholem

fig 07

Maquetación original de *Einbahnstrasse*

fig 08

Fotomontaje de Cubierta para *Einbahnstrasse*,
Sasha Stone

ensoñaciones que se van acumulando unas tras otras de una manera más próxima a la del montaje cinematográfico que a los habituales mecanismos literarios. Gracias a las operaciones tipográficas llevadas a cabo en la edición del libro (fig.07), se establece un orden jerárquico a través de un mecanismo puramente visual pero no narrativo; Benjamin coloca a cada uno de los textos un título que bien podría ser el de una placa o un cartel de cualquier calle. Se disponen unos focos de interés en permanente cambio señalados mediante unos rótulos que observan y exploran los misterios y los acontecimientos a menudo surrealistas²⁸ de la “vida metropolitana”²⁹ y que ahondan en el extrañamiento provocado por la ciudad contemporánea.

Einbahnstrasse es pues un paseo imaginario de carácter literario y filosófico que emula en cierta manera una promenade urbana estableciendo una simbiosis³⁰ con el fotomontaje que realiza Stone para la cubierta (fig.08) y que nos sitúa en ese mismo estado de las cosas: en el bullicio de la calle de una ciudad moderna; en las incontables relaciones que se establecen entre los transeúntes, el tráfico, los animales, la publicidad, el comercio y la trama urbana, que se combinan exponencialmente en infinidad de capas que se van acumulando en la percepción caótica del medio urbano. A todos estos elementos Stone superpone repetidamente mediante la técnica de collage la señal ‘calle de dirección única’ generando, al igual que el contenido del libro, un “orden visual que se impone al caos del tráfico”³¹ y al que experimenta el paseante.

Si bien la falta de encaje del individuo en la ciudad, víctima de la vorágine de referencias publicitarias y artefactos eléctricos y mecánicos que la pueblan, es un tema recurrente en el arte y la literatura de ese período, existen diferentes maneras de desarrollarlo tal y como demuestra el trabajo de Moholy-Nagy³² en su ‘*Dynamik der Grosstadt*’ (1927), una especie de storyboard de un film que nos hace pasar a través de una ciudad moderna

28

[el objetivo de *Einbahnstrasse*] es captar la actualidad como reverso de lo eterno en la historia y así tomar la impronta del lado oculto que esconde la medalla.”

Carta de Walter Benjamin a Hugo von Hofmannstahl

29

SCHWARTZ, Frederic J.; *Op. Cit.*; p.51

30

“Yesterday I saw the cover of *Einbahnstrasse*.... The dust jacket is one of the most powerful ever. Stone did it. The book will look superb, technically.”

Carta de Walter Benjamin a Gershom Scholem

31

SCHWARTZ, Frederic J.; *Op. Cit.*; p.48

32

Moholy-Nagy es un artista y teórico constructivista de G al que Benjamin cita habitualmente y que también aparece en su “árbol genealógico”.

fig 09
Dynamik der Grosstadt, de Moholy-Nagy

explorando las nuevas sensaciones que ofrece gracias a fotografías tomadas desde ángulos poco habituales, “extraños encuentros”³³ y objetos que se relacionan mediante números, símbolos, líneas y textos que a veces refuerzan y otras contradicen el significado de las imágenes al tiempo que establecen diferentes relaciones entre sí (fig.09). Este sistema de representación fragmentario (del que también participa *Einbahnstrasse*), junto con el fotomontaje de Stone, sirven para ilustrar los dos polos entre los que oscilaba el grupo G: constructivismo y dadaísmo.

El movimiento, la velocidad y la fuerza de las máquinas son elementos que se perciben en la obra de Moholy-Nagy de una forma externa al paseante en su inmersión en un mundo nuevo. Existe una exaltación de la máquina mediante el empleo de perspectivas expresionistas, mediatizando la realidad a través de otra máquina que es la cámara fotográfica y constituyéndose, por lo tanto, como una experiencia externa al paseante. Sin embargo el trabajo de Stone en *Einbahnstrasse* destaca por subrayar la extrañeza que el entorno urbano produce en la psique de un paseante que aún se encuentra entre la ciudad del siglo XIX y los artefactos del siglo XX que la invaden; las tomas que utiliza son similares a las que observa una persona que camina o que se asoma por la ventana, y los elementos de collage se integran en la imagen de una forma claramente analógica.

La figura del *flâneur*

Esta figura del paseante que subyace en el fotomontaje de Stone es una de las claves para situarlo en la órbita dadaísta del grupo G. Las referencias al *flâneur*, un personaje que vaga por las calles en una “actitud distraída”³⁴, que a medida que camina va entremezclando sus pensamientos y recuerdos con las imágenes que asimila de la ciudad hasta conformar un

³³
SCHWARTZ, Frederic J.; *Op. Cit.*; pág. 47

³⁴
BENJAMIN, Walter; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca. México DF, 2003

relato en el que resulta imposible separar lo real de lo imaginario es una de las referencias características de la obra de Benjamin, puesto que la utiliza tanto de una forma explícita dentro de sus textos como de manera implícita a nivel estructural, como en el caso de Einbahnstrasse.

Dentro de la amalgama de textos que componen Einbahnstrasse se intuyen tres temas principales: la infancia, la situación económica alemana y la ciudad de París, que desde este momento se convierte en una figura recurrente en la obra de Benjamin, tal y como demuestra el proyecto de los Pasajes³⁵.

Benjamin utiliza París como un instrumento de carácter arqueológico; como un depósito de historia que puede ser leído como un libro si se cuenta con un código apropiado. Para ello se sirve de la acumulación de materiales de todo tipo relacionados con París: periódicos sobre los que toma notas, infinidad de citas literarias en las que a través del flâneur resuenan los ecos de Baudelaire y sus imágenes, que a la vez suscitan metáforas visuales como las de los pasajes comerciales, y con ellas la evocación de un tiempo ya pasado pero de vital importancia puesto que conforma el sedimento inmediatamente anterior al presente de Benjamin y, por lo tanto, de la modernidad y sus claves. Todas estas imágenes de París forman parte de un inmenso entramado que Benjamin construye mediante la ingente acumulación de material perteneciente al imaginario colectivo para generar un infinito rompecabezas poliédrico que es al mismo tiempo un reflejo de la vida cotidiana, de la historia y espacio simbólico a través del cual desarrolla unas teorías íntimamente ligadas con las visiones surrealistas del mundo.

Entre las referencias literarias al flâneur que Benjamin utiliza para desarrollar sus ideas en torno a París se siente la influencia de las empleadas por Louis Aragon en su *"Paysan de Paris"*³⁶ (1926), que le servirán de detonante para comenzar el proyecto de los Pasajes³⁷. Esta relación germinal con la literatura de Aragon refuerza la influencia que durante este período concreto ejerce el surrealismo³⁸ sobre Benjamin y que se hace aún más explícita gracias a las fotografías de Eugene Atget, descubiertas y divulgadas por los surrealistas en ese mismo período³⁹, correspondiente a la publicación de *Paysan de Paris*, y que "forman un sustrato compartido de las visiones de París a mediados de la década"⁴⁰.

La influencia de Atget

Las fotografías de París que Atget recopila durante el primer cuarto del siglo XX sirven a Benjamin para nutrir ese imaginario del proyecto de los Pasajes, pero también para ilustrar de una forma explícita sus reflexiones sobre la imagen fotográfica y su papel e influencia en la percepción del arte gracias a los medios técnicos que permiten la reproducción masiva de los objetos

35

Ver BENKAMIN, Walter; *Libro de los Pasajes*. Ed. Akal. Madrid, 2005.

36

Ver ARAGON, Louis; *El aldeano de París*. Ed. Errata Naturae. Madrid, 2016

37

"It [the Arcades Project] opens with Aragon – the Paysan of Paris. Evening, lying in the bed, I could never read more than two to three pages by him because my heart started to pound so hard that I had to put down the book. What a warning. What an indication of the years and years that had to be pun between me and that kind of Reading. And yet the first preliminary sketches of the Arcades originated at that time"

Carta de Walter Benjamin a Theodor Adorno

38

Sobre la relación de Benjamin con Aragon, ver *Benjamin and Aragon: le Paysan de Berlin* en HUYSEN, Andreas; "Miniature Metropolis. Literature in Age of Photography and Film". Ed. Harvard University Press. London, 2005; pp.181-217

39

Berence Abbott compra algunas fotografías de Atget en 1925 que posteriormente se exponrán en la FfFo. Man Ray, en 1926, publica tres fotografías de Atget en *La Révolution Surrealiste*.

40

RIFKIN, Adrian & MELL, George; *Street Noire: Studies in Parisian Pleasures 1900-1940*. Ed. Manchester University Press. Manchester, 2005.; p.32

artísticos, que hasta entonces tenían un carácter único e irrepetible. El libro *'Atget, photographie de Paris'* (1930) alentó a Walter Benjamin a desarrollar su "idea de la puesta en espectáculo de las cosas en el mundo moderno"⁴¹ a través de su *'Breve Historia de la Fotografía'* (1931):

*"Fue el primero [Atget] en desinfectar la atmósfera sofocante que habían extendido sobre una época de decadencia todas las convenciones del retrato fotográfico. Saneó esta atmósfera; mas aún, la purificó. Introdujo la liberación del objeto con respecto al aura."*⁴²

Si bien esta afirmación hace referencia al carácter documental de la obra de Atget y sitúa al fotógrafo francés como un hombre alejado de las vanguardias, como un "artista anclado en el siglo XIX que se interesa por los objetos históricos"⁴³ y por recopilar, a modo de inmenso catálogo⁴⁴, los signos de una civilización en proceso de cambio. Su obra fotográfica destaca también por la utilización de una iconografía cargada de nostalgia basada en los espacios vacíos o en los diferentes mundos y tiempos que entran en conflicto y relación a través de los reflejos:

*"Llama la atención que casi todas las fotografías [de Atget] están vacías. Vacía la Porte d'Arcueil entre las fortificaciones, vacías las escaleras monumentales, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía (como debe ser) la Place du Teatre. No están solitarios, sino que carecen de atmósfera; en estas imágenes la ciudad parece tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino. A partir de estos logros la fotografía surrealista prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre. (...) Con mucha razón se ha dicho de él que fotografió las calles como si fuesen el lugar de un crimen."*⁴⁵

Atget será una gran influencia en los fotógrafos de la época: para unos por su renuncia a la autoría en favor de la objetividad⁴⁶, y para otros artistas alineados con el dadaísmo y el surrealismo por encontrar en ese extrañamiento del entorno la alegoría de un estado intermedio entre el sueño y la vigilia que les brinda la inspiración en forma de una nueva categoría estética que, a día de hoy, reconocemos como uno de los "principales símbolos de la modernidad y de su propensión al shock y a 'lo inquietante'"⁴⁷.

Este terreno tan fértil que representa París para el arte moderno tiene su réplica en el Berlín de finales de los años 20 con Benjamin ejerciendo de bisagra⁴⁸. Personajes como Franz Hessel⁴⁹ (también presente en el "árbol genealógico" de Benjamin) o Robert Walser⁵⁰ en el plano literario usando la figura del flâneur como leitmotiv y también con Sasha Stone, quien publica en 1929 *'Berlin in Bildern'*, un trabajo de índole personal en el que, armado

41

NESBIT, Molly; *Fotografía, arte y modernidad (1919-1930)* en en VV. AA. *Historia de la Fotografía dirigida por Jean Claude Lemagny y André Rouillé*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1988; p.112

42

Benjamin se refiere al "aura" como al prestigio cultural de la obra de arte consagrada, que crea en torno a ella una radiación imaginaria

43

LE GALL, Guillaume; *El ojo del arqueólogo. Atget y las formas de la ciudad vieja* en VV. AA. *Eugène Atget. El viejo París*. Ed. Fundación MAPFRE. Madrid, 2010; p.20

44

Sobre el carácter documental de la obra que Atget atribuía a su obra, véase Carta dirigida al Sr. Paul León, director de Bellas Artes, el 12 de noviembre de 1920, reproducida en LEROY, Jean; *ATGET, magicien du vieux Paris et son époque*. Ed. Paris Audiovisuel, Pierre-Jean Balbo. Paris 1992; p.30

45

BENJAMIN, Walter; *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2008; pp.106-107

46

GUASCH, Ana María; *Arte y archivo, 1920-2010*. Ed. AKAL. Madrid, 2011; p.30-31

47

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992; p.8

48

HUYSEN, Andreas; *Op. Cit*

49

Véase HESSEL, Franz; *Paseos por Berlín*. Ed. Errata Naturae. Madrid, 2015

50

Véase Walser, Robert; *El Paseo*. Ed. Siruela. Madrid, 2012.

con su cámara fotográfica⁵¹, recoge instantáneas durante sus paseos por la capital alemana al final de los años 20 en las que la influencia de Atget se hace patente.

Esta influencia es, a la vista de las fotografías, tanto estilística como temática. Estilística porque los puntos de vista son similares: en ambos hay una clara preferencia por los planos cortos y medios en aras de ofrecer un mayor detalle que por las tomas panorámicas o las fugas profundas, lo que indica una cierta predilección por los espacios de carácter cerrado que por los abiertos, aunque en ambos casos la mayor parte de las fotografías están hechas al aire libre. También es un rasgo estilístico común el evidente interés por fotografiar los espacios cuando éstos se encuentran deshabitados; en el caso de Atget esto probablemente se deba a su afán catalogador de “*tener en su poder todo el viejo París*”⁵², que le hacía inclinarse por tomas que resaltasen la cualidad objetual de las calles y edificios, mientras que en el caso de Stone la vacuidad tiene una segunda capa de significado: precisamente aquellas que surrealistas y dadaístas encontraron en las propias imágenes de Atget, en una interpretación de la fotografía tamizada por el psicoanálisis o la interpretación de los sueños como un medio, no de documentar la realidad o de capturarla desde un enfoque pictórico, sino de deformarla operando mediante el subconsciente para representarla como un espacio psicofísico⁵³ en el que “las fronteras entre lo real y lo imaginario se diluyen para provocar una ambigüedad inquietante entre sueño y vigilia”⁵⁴.

51

“The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes(...) The flâneur is not attracted to the city's official realities but to its dark seamy corners, the neglected populations- an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that photographer ‘apprehends’, as a detective apprehends a criminal.”

SONTAG, Susan; *On Photography*. Ed. Farrar Straus and Giroux. New York, 1977; p.55

52

Extracto de carta dirigida a Paul Lean, ver nota 44

53

“La ciudad muere. Se dispersan sus cenizas. Pero la capital soñada que creó Atget echa sus baluartes inexpugnables bajo un cielo de gelatina. El laberinto de calles sigue su curso como un río. Y los cruces siempre se prestan a citas patéticas.”

DESNOS, Robert; Eugene Atget en el periódico *Le Soir*, 11 de Septiembre de 1928.

54

VIDLER, Anthony; *Op. Cit*; p.11

55

LE GALL, Guillaume; *Op. Cit*; p.17

El influjo de las temáticas de Atget se hace también patente en las fotografías de Stone. Éstas parecen emular las categorías en las que el fotógrafo francés estableció sus series principales y, de una forma más concreta, ciertos álbumes que agrupaban fotografías en conjuntos más específicos dentro de esas series para compilar unas “tipologías más precisas”⁵⁵. De esta manera, en el *‘Berlin in Bildern’* encontramos las calles de la ciudad antigua análogas a las de *‘Topographie du vieux Paris’* (1906-1915), elementos arquitectónicos de carácter decorativo y ornamental al modo en que Atget los recoge en *‘L’art dans le vieux Paris’* (1898-1927) de los escaparates de las tiendas, en cuyos vidrios se funden los objetos a la venta y los reflejos de la ciudad, o retratos de personas desempeñando su oficio del álbum *‘Métiers, boutiques et étalages de Paris’*, perteneciente a la serie *‘Paris pittoresque’* (1898-1927). Incluso hay una parte del libro en el que Stone retrata los jardines de Potsdam emulando las capturas de Atget en el jardín del Palacio de Versalles pertenecientes a la serie *‘Environs’* (1901-1927) en la que recoge numerosos lugares históricos y artísticos de los alrededores de París (fig.10).

De todos los temas que trata Atget hay uno que no parece, sin embargo, interesar a Stone: la fotografía de interiores. Mientras que Atget captura un gran número de recargados espacios interiores decimonónicos en sus

'Intérieurs parisiens', en Berlin in Bildern sólo se encuentran dos fotografías interiores: la escalera del Palacio Real de Berlín (obra de Andreas Schüller a principios del siglo XVIII) y la estación de metro de Inselbrücke, lo que resulta sintomático en la relación de ambos fotógrafos y en el cambio de mentalidad que uno supone con respecto al otro. Mientras que Atget es un hombre anclado en las formas del pasado, Stone también se interesa por los objetos industriales del siglo XX, y más especialmente por las fricciones de éstos con la ciudad antigua y el entorno natural, lo que ilustra el lógico cambio de intereses de una a otra época y el empleo instrumental de la obra de Atget por parte de Stone para plasmar los temas que resultaban de interés en el Berlín de los años 20 y que le llevaron a ser un fotógrafo muy solicitado.

Además del vínculo que Benjamin pudiera haber supuesto entre Stone y Atget, existe otra relación directa y relevante que relaciona a ambos fotógrafos. En 1929 Stone es un fotógrafo ampliamente reconocido en Alemania, tal y como demuestra su inclusión en el índice que la revista 'Uhu'⁵⁶ elabora ese mismo año de los ocho fotógrafos más importantes del período. La creciente popularidad de Stone se materializa cuando a partir del año 28 su obra da el salto de las revistas a las exposiciones⁵⁷ y participa en la seminal 'Film und Foto (FiFo)' de Stuttgart, que estableciendo lazos entre la fotografía y el cine, recoge casi mil fotografías⁵⁸ y cerca de cincuenta películas.

La temática de la FiFo, aunque ecléctica, tiene una clara predilección por las visiones artísticas y sugerentes de los nuevos objetos y situaciones producidos por la industria, la técnica y la ciudad contemporánea. De esta manera se fomenta la asimilación del crecimiento industrial como un "proceso de modernización necesario y estético"⁵⁹, lo que por otra parte

fig 10

Arriba fotografías de París de Eugene Atget

Abajo fotografías de Berlín de Sasha Stone

56
CUEVAS-WOLF, Cristina; *Op. Cit.*; p.1499

57
Las exposiciones en las que participa Sasha Stone entre junio de 1928 y mayo de 1929 son:
-Kunst und Technik at the Museum Folkwang (junio-julio 1928)
-Kunst und Technik at Verein Berliner Künstler (enero 1929)
-Fotografie der Gegenwart at Museum Folkwang (enero-febrero 1929)
-Gas und Wasser exhibition of photomontages and photographs from Bauhaus Dessau (mayo-julio 1929)
-Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto (FiFo) at Städtische Ausstellungshallen (mayo-julio 1929)

58
Para observar la importancia de Stone en este momento concreto cabe destacar que de las 947 fotografías que forman parte de la FiFo, 68 corresponden a Stone. El número de fotógrafos que participó asciende a aproximadamente 200. La relación completa de autores y fotografías que participaron en la FiFo se encuentra recogida en los anexos de STOTZ, Gustaf; *Film und Foto*. Ed Arno Press. New York, 1979.

59
YOUNG, Lisa Jaye; *All consuming. The tiller-effect and the aesthetic of Americanization in Weimar Photography, 1923-1933*. Ed City University of New York. Nueva York, 2008; pp.171-174

respondía a una estrategia comercial de la República de Weimar también presente en los Palacios de la Industria Alemana de la Exposición Internacional de Barcelona de ese mismo año. De esta nueva época, en la que la tecnología estaría al servicio de los intereses de la sociedad, el Pabellón Alemán se erigía, a su vez, como metáfora⁶⁰.

fig 11

Izquierda Old and new New York, A. Stieglitz, 1910
Centro Fotomontaje del edificio de oficinas de la Friedrichstrasse, Mies van der Rohe 1921
Derecha Torre Einstein de Eric Mendelshon, fotografía de Sasha Stone 1928

Sin embargo, un estudio más cuidadoso de algunas de las fotografías de Stone presentes en la muestra relaciona su sensibilidad con respecto a la tecnología en un punto más cercano al *'Camera Work'* (característico de la época en la que Stone vivía en Nueva York durante la década de los 1910) y la influencia que estos pudieron ejercer en Mies cuando dibuja las oficinas de Friedrichstrasse⁶¹ que a las tomas de carácter expresionista que ensalzan inequívocamente la belleza de la técnica.

60

"Nuestra misión la hemos visto nosotros en exponer dentro de este sencillo marco muestras de los productos esenciales de la exportación de Alemania (...) la expresión más visible de esto sirvanme ustedes hallarla en este Pabellón (...) se ha abierto camino [en Alemania] un nuevo espíritu ansioso de luz y de claridad (...) Sirvanme ustedes de encontrar en él [el Pabellón] el espíritu de la Nueva Época."

Extractos del discurso inaugural del comisario alemán C. von Schnitzler, transcrito íntegramente en VV. AA. *El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*. Ed. Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe y Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1987; pp.36-37

61

Sobre la relación de los fotomontajes de Mies y el *Camera Work*, véase LAHUERTA, Juan José; *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Ed. Lampreave. Madrid, 2010; pp.301-302

62

VIDLER, Anthony; Op. Cit; pág 24

Al igual que en las tomas del *'Camera Work'* y en el fotomontaje del Edificio de oficinas de Friedrichstrasse, las fotografías que Stone toma de la Torre Einstein muestran cierto conflicto entre el entorno y la moderna presencia de los edificios (fig.11); mientras que en el *'Camera Work'* y en el fotomontaje este conflicto es evidente por el contraste entre las nuevas construcciones y el tejido urbano, en la imagen de Stone la torre se retrata desde un punto de vista bajo para capturar en un oscuro primer plano una porción de la colina, coronada por unas espigas que se superponen como arañazos a la base de la torre para mostrar de una forma análoga esa pugna entre los nuevos objetos y su entorno, natural en este caso. Aunque hay otro rasgo común que no pasa desapercibido: la atmósfera brumosa que envuelve en los tres casos a los edificios. La niebla y el humo adquieren una condición simbólica gracias a la literatura gótica del siglo XIX: desde Hoffman a Rimbaud la bruma funciona como un elemento que disuelve la estructura de la realidad para abrir paso a una dimensión onírica; de la misma forma, "el humo es también una herramienta de lo sublime para velar lo que de otra manera se comprendería fácilmente"⁶². En estos tres casos se representa un ambiente neblinoso para, de manera consciente, añadir esas capas de significado a los objetos técnicos, oscureciendo la

condición inequívoca de los mismos de una forma evidente en el caso de Stone.

Las fotografías de Stone están impregnadas de cierto “escepticismo con respecto a la tecnología y a la industria”⁶³, quizás por su pasado militar. Este escepticismo, que no hace sino reforzar el vínculo del surrealismo con el mundo del pasado, se hace patente en las fotografías que Stone realiza durante este periodo, de las calles de Berlín, las variedades, el teatro, los rostros, los desnudos femeninos y la técnica de collage.

El día 18 de mayo de 1929, víspera de la ceremonia de apertura de la Exposición Internacional de Barcelona, tendrá lugar la inauguración de la FiFo (fig.12) y las 68 fotografías de Sasha Stone compartirán aquí espacio con las once fotografías de Eugene Atget que se exponen, pertenecientes a la colección de Berenice Abbott. Unos pocos días después Stone fotografiará el efímero Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, capturando aquellos espacios que, como el viejo París de Atget, ya estaban condenados a desaparecer⁶⁴.

fig 12
Cartel de la Film und Foto

63
PAENHUYSEN, An; *Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape* en *New German Critique* vol37, nº1109, invierno de 2010; p.4

64
LE GALL, Guillaume; *Op. Cit*; p.15

c3

Un flâneur por el Pabellón Alemán

la obra de Stone en paralelo al reportaje BBB

Sasha Stone viaja a Barcelona en los últimos días de la primavera de 1929 con el encargo de fotografiar los stands de la seda y textiles de la representación alemana en la Exposición Internacional y, para obtener un mayor provecho económico del desplazamiento, recibe también el mandato de fotografiar el resto de pabellones y stands con el fin de vender estas fotografías a sus autores o a las publicaciones que pudieran estar interesadas. Así, Stone elabora un pequeño catálogo de los elementos encargados de representar a la República de Weimar, entre los que se encontraba el Pabellón Alemán. Por la particular naturaleza del encargo, Stone realiza el reportaje fotográfico sin estar dirigido directamente por el cliente, debiendo encontrar un equilibrio entre sus intereses personales a la hora de fotografiar el espacio y la objetividad necesaria para que las imágenes no encontraran muchas dificultades en su distribución. Stone camina por la Exposición tomando fotografías; pasea con su cámara en la mano, como hizo en otras tantas ocasiones, para plasmar un determinado conjunto, objeto, evento o ciudad, por lo que ciertos mecanismos del resto de su obra en este breve periodo están presentes en el reportaje del Pabellón Alemán. Una serie de fotografías que constituyen la principal fuente de documentación, encargadas de suscitar interpretaciones y conformar ideas en torno al Pabellón que hasta la construcción de la réplica no tuvieron un objeto físico al que confrontarse.

De la escenografía teatral a la urbana

La formación polifacética de Stone abarca múltiples disciplinas y el desempeño de diversos trabajos de diferente índole que oscilan desde la

ingeniería a la escultura y la pintura pasando por la aviación militar. Este amplio abanico de intereses y referencias hace que su obra sea diversa tanto en temática como en instrumentos, pues a la gran cantidad de diferentes objetos que fotografía, dado el carácter comercial de su estudio, hay que unir sus reportajes y trabajos personales. Así constituye una especie de sistema de vasos comunicantes en el que los mecanismos empleados se solapan con sus intereses personales y los requerimientos del encargo para conformar una obra que se sitúa en un territorio fronterizo entre lo artístico y lo comercial¹.

Además del amplio espectro temático que abarca su obra y de las particularidades de su biografía, las imágenes de Stone también están influenciadas por su exposición a unos determinados discursos tanto intelectuales, por su amistad con hombres como Walter Benjamin o Franz Hessel², como productivos por su relación con Hans Richter, Tristan Tzara (fig.01) o Man Ray³.

Por este motivo, las fotografías que realiza tanto en sus encargos profesionales como para las publicaciones y exposiciones se van contagiando de numerosas técnicas, procesos y visiones característicos del periodo, superponiéndose a las imágenes a modo de veladuras para añadir unos ciertos matices al tiempo que las encuadran en unos modos concretos de hacer y pensar, impregnándolas de referencias, de signos y de significados que, aunque de forma sutil, colaboran en la construcción espacial y narrativa de las fotografías para conformar su valor como imágenes en tanto que aumentan su capacidad de suscitar diferentes interpretaciones.

A través de la observación de la obra de Stone se aprecia su preferencia por la capacidad del medio fotográfico para hacer compartir espacio a diferentes realidades que entran en contacto gracias a la cámara, para equilibrar elementos en principio antagónicos o para generar, en definitiva, un cierto extrañamiento del espectador en relación a aquello que observa para impulsarle a buscar un significado, obligándole, por tanto, a realizar una proyección subjetiva sobre la imagen que, siguiendo un camino de ida y vuelta, propicia la creación de un vínculo personal o emocional con la misma. Para ello Stone recurre a un buen número de juegos y técnicas que, aunque no siempre evidentes, acaban por contaminar la mayor parte de su obra y especialmente el reportaje BBB, que de alguna manera condensa, por las peculiares condiciones del encargo, los rasgos más característicos de la obra de Stone durante su etapa berlinesa (1924-1931), previa a su marcha a Bruselas “por el ascenso del nacionalsocialismo”⁴.

Por la vinculación del Atelier Stone al mundo comercial, de la publicidad y, en definitiva, al del contacto profesional con la fotografía a través de encargos, es difícil captar un estilo determinado que ayude a

fig 01

Sasha Stone (centro) con Hans Richter (arriba) y Tristan Tzara (izquierda), hacia 1925.

1

Sobre el equilibrio entre lo artístico y lo comercial en la obra de Sasha Stone, ver:

HAMMERS, Birgitt; *Sascha Stone sieht noch mehr: Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte)*. Ed. Michael Imhof, 2014

2

HESSEL, Franz; *Walter Benjamin: Einbahnstrasse* en *Das Tagebuch*, H9, 1928, S.362

El escritor alaba en este artículo la perfecta imbricación entre la portada de Stone para el *Einbahnstrasse* de Benjamin y su contenido.

3

KÖHN, Eckhardt; *Sasha Stone, Fotografien 1925-1939*. Ed. Nishen, Berlin 1990. p.8

4

CUEVAS-WOLF, Cristina; Sasha Stone en LYNN, Warren (ed.); *Encyclopedia of 20th Century Photography vol.3*. Ed. Routledge. London, 2006 p. 1498

deducir una cierta postura con respecto a su obra. La fotografía de Stone tiene un marcado carácter ecléctico que puede atribuirse a este vínculo con el mundo del consumo, pues tanto sus temas como el tipo de representaciones que ofrece de los mismos se dejan contagiar frecuentemente por las tendencias del momento. Así, las imágenes del Atelier Stone resultan especialmente sensibles a los discursos dominantes de la época y a la utilización de una determinada estética e instrumentos para representar los temas objeto del encargo. En las fotografías de carácter comercial resuenan ecos que van desde la Neue Objetivitat, cuando fotografía objetos técnicos, a los de August Sander cuando realiza retratos (fig.02).

fig 02

Izquierda

Hochspannungs-Blitzableiter in Tätigkeit, 1926

Derecha

Barón von der Heydt en el Seiner Bank, 1930

Sin embargo, al observar detenidamente los trabajos que realiza con una mayor libertad, ya sea como encargo a través de una persona cercana o como fotografías hechas siguiendo sus intereses, se aprecia un determinado patrón, una preferencia por la estética, procesos, mecanismos y lenguaje característicos del surrealismo y el dadaísmo en los que, mediante diversos juegos técnicos y semánticos, emergen significados a la superficie que ponen de manifiesto un conflicto entre la “realidad” que representan y la forma en la que ésta se percibe a través de las imágenes. En el periodo berlinés de Stone que cristaliza con las fotografías del Pabellón Alemán, éste conflicto permanece presente pese a la variedad de las técnicas empleadas y de los temas a tratar, evolucionando desde los collages y las representaciones teatrales hacia objetos de carácter urbano en 1929, momento en el que estos temas y técnicas se fusionan para la publicación del ‘*Berlin in Bildern*’, de alguna manera impregnados por una cualidad escenográfica heredada de los montajes del teatro épico de Erwin Piscator.

Durante la segunda mitad de la década de los 20 Stone, quien hasta entonces se había dedicado en mayor medida a la fotografía de arquitectura y de objetos industriales, entra en contacto con el mundo del teatro y comienza a elaborar una serie de imágenes inspiradas en las representaciones, en la forma en la que el cuerpo y su expresión se proyectan sobre un entorno escenográfico para generar un fenómeno ligado al espectáculo que Stone se encarga de acentuar mediante el empleo de la técnica de collage, elaborando una serie de imágenes que serán publicadas en las revistas de la época afines al dadaísmo, pues la serie está protagonizada en su mayoría por bailarinas, acróbatas y contorsionistas en lo que constituye un evidente signo de afiliación con éste movimiento no sólo por la técnica, sino también por una temática relacionada con la objetualización del cuerpo femenino⁶.

fig 03
Lichter von Berlin, 1927

6

"[El artista surrealista] somete al cuerpo femenino a una nueva anatomía: proyección de su propio deseo, el de hacer cuerpo con el cuerpo ajeno."
ALIAGA, J. V.; *Orden fálico; Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del S. XX*. Ed. AKAL. Madrid, 2007. p.129

En una revisión cronológica de esta serie se observa un paulatino desplazamiento en los intereses de Stone en cuanto a la relación del cuerpo con su entorno, pero también en aquellos aspectos que conciernen a la expresividad de la imagen. En el montaje más antiguo (fig.03) el cuerpo de la bailarina es el verdadero protagonista, pues el marco en el que se desarrolla la acción es completamente abstracto; sin embargo, sí que se establece una relación espacial entre la bailarina y el entorno a través de la banda oscura que, a modo de suelo, ocupa el cuarto inferior de la imagen para conformar el primer plano, mientras que el fondo se genera mediante la proyección de cinco siluetas repetidas de mayor tamaño que, entendidas como sombras, acaban por generar una relación de carácter espacial entre fondo y figura gracias a un mecanismo claramente influenciado por las construcciones espaciales del cine expresionista, basadas en la multiplicidad de luces⁷.

A medida que Stone desarrolla estas series, las imágenes se configuran no tanto desde una óptica expresionista sino desde la suma de fragmentos característica del collage surrealista, en la que elementos de distinta procedencia se juntan no con una pretensión de homogeneización entre las partes, sino con un afán de discontinuidad en el que las costuras entre las cosas enfatizan la contradicción interna que existe en estos montajes, en los que elementos opuestos como lo racional y lo fantasioso, o el orden y el desorden conviven en un solo conjunto. Así, en esta progresión en el tiempo, Stone comienza a añadir otros elementos que vinculan al ámbito de lo escénico con los arquetipos del teatro.

El trío de acróbatas dispuesto en el centro de la imagen (fig.04) cuelga de un trapecio cuyas cuerdas se escapan por el límite superior del montaje en una escena que se complementa mediante el añadido de un telón claramente fuera de escala a modo de fondo, precisamente para vincular la acción del escenario y la arquitectura del teatro como tipo; algo que se acentúa mediante la inclusión de la plataforma del primer plano para dar profundidad a la imagen a través de la relación de los tres elementos con los que se construye. De esta manera se indica que Stone no sólo está interesado en estrechar el vínculo entre la acción y el mundo del teatro; también en la relación espacial que se establece entre la escena y el espectador a través de la suma de fondo, figura y el individuo que las observa, en una estrategia compositiva que repite con asiduidad.

En las últimas imágenes de la serie Stone abandona las posiciones verosímiles en las figuras que ocupan el escenario, evolucionándolas hacia territorios en los que la acción tiene un carácter claramente fantasioso al tiempo que su interés se aleja cada vez más de la expresión del cuerpo para capturar el entorno artificial que lo envuelve (fig.05). Las bailarinas flotan en un lugar en el que la arquitectura va adquiriendo cada vez más presencia a través de la abundancia de detalles en forma de elementos arquitectónicos

7

Stone no sólo conocía las técnicas de iluminación del cine sino que también las utilizaba para realizar fotografías, tal y como ocurre en sus imágenes dedicadas a los animales del circo, pues para realizarlas pide prestados focos a un conocido que trabajaba como iluminador de la UFA.

Ver, KÖHN, Eckhardt; *Op. Cit.* p.18

arquetípicos como los palcos, el escenario y los fondos descolgándose de las tramoyas para conformar una espacialidad cada vez más profunda. Este contraste entre la acción inverosímil y un marco arquitectónico que, pese a su carácter fragmentario va haciéndose cada vez más preciso, adquiere una interpretación relacionada con el poder del escenario para generar una determinada ilusión que, en definitiva, supone una ruptura con la realidad. La arquitectura de la escena se entiende como un dispositivo para romper las reglas y generar así una ficción.

La evolución en el entendimiento entre el escenario y la ficción por parte de Stone se puede achacar a su amistad con Erwin Piscator⁸, para quien realiza multitud de retratos, fotografías de su casa (fig. 06) y, por supuesto, de las obras teatrales que dirige de manera simultánea a la elaboración de esta serie de collages. Durante la segunda mitad de la década de los 20, Piscator adquiere una gran relevancia en la cultura de la República de Weimar. Adscrito al 'teatro épico'⁹, las representaciones de Piscator se caracterizaban por un enfoque político y social en el que los personajes no pretendían ser verosímiles, pues representaban arquetipos contrapuestos para generar un conflicto que obligara al público a tomar una posición crítica respecto a la obra en lugar de la posición empática respecto a los personajes característica del teatro clásico. Además de la utilización de arquetipos, las obras dirigidas por Piscator presentaban unas escenografías sofisticadas, realizadas mediante dispositivos mecánicos y luminosos que

fig 04

Izquierda

Variété, h. 1928

fig 05

Derecha

Variété-die Schwestern Prilawskaja, h.1928

8

Ibid, pp. 13-14

9

Aunque el autor más conocido de este tipo de teatro es Bertold Brecht, es Piscator quien acuña el término.

WILES, Timothy. *The Theatre Event*. The Chicago University Press. Chicago, 1980.

fig 06
Esszimmer mit Wandbuffet
Rep: Hogar de Piscator (muebles Breuer), 1928

rompían con la concepción tradicional de representar la acción sobre el plano del escenario, explotando la escena en el eje vertical para aumentar exponencialmente su espacialidad y así poner de manifiesto la artificialidad de la ficción que se representa para generar los que se conoce como ‘efecto de alienación’¹⁰.

Este afán rupturista entre la realidad y la ficción característico de la obra de Piscator guarda un cierto paralelismo con la evolución de los collages de Stone, pues las costuras entre los recortes que los componen rompen también con la ‘suspensión de la incredulidad’¹¹ para provocar un distanciamiento entre el observador y la obra. Una actitud que está en consonancia con la figura del ‘practitioner-expert’ promulgada por Walter Benjamin y practicada por Stone, lo que le convierte, a su vez, en un personaje idóneo para captar las intenciones del teatro épico de Piscator.

La influencia de Piscator en el Berlín de la época se hace patente cuando se pone al frente del teatro Volksbühne (1924-1927) para, posteriormente, llegar a dirigir el suyo propio. Durante este periodo y hasta la publicación del ‘*Das Politische Theater*’¹² (1929), Stone se encarga de fotografiar los escenarios y las obras de teatro.

¹⁰
WILGET, John; *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in Theatre*. Ed. Eyre Methne. London, 1978. p.91

¹¹
El efecto de alienación es la voluntad de suspender la facultad crítica para hacer creer lo inverosímil. El sacrificio del realismo y la lógica en aras del disfrute.

¹²
PISCATOR, Erwin; *El teatro político y otros materiales*. Ed. Hiru. Hondarribia, 2001.

Gracias a ese sistema de vasos comunicantes entre sus ideas y las diferentes disciplinas con las que Stone entra en contacto durante este periodo, sus fotografías urbanas y arquitectónicas comienzan a replicar a las teatrales en sus contrastes, en su iluminación e incluso en su composición, pero también en sus mecanismos para generar extrañeza, pues las imágenes muestra una cierta teatralidad (fig.07). En el caso de la Torre Einstein, al elegir una toma nocturna en la que sus característicos

huecos y ventanas se recortan, iluminados, de la silueta vertical de la torre, que apenas puede distinguirse del cielo oscuro que la envuelve acentuando el carácter extraño y expresionista de su arquitectura, mientras que en la toma nocturna de la Iglesia de Wilhem se establece un fuerte contraste de imágenes arquetípicas del presente y el pasado como son los automóviles y la iluminación eléctrica, por un lado, y la iglesia, por el otro. La espacialidad de las escenografías de Piscator, en las que la utilización del eje vertical rompe la acción desarrollada en el plano horizontal para, gracias al empleo combinado de la tecnología y los arquetipos, subrayar el carácter ficticio de la representación comienza a generar un eco en el entendimiento urbano y arquitectónico de Stone, que replica estos instrumentos y situaciones en las fotografías de Berlín.

Este trasvase se indica, casi de forma premonitoria, en este collage que Stone realiza antes de la publicación del *Berlin in Bildern*, en el que la silueta enorme y espectral de Piscator se fusiona y superpone a la Nollendorfpark, donde aparece cubierto por el andamiaje el teatro que albergó el Piscator-Bühne, en el que se “llevaron a cabo las obras de teatro de vanguardia de Piscator en el periodo 1927-1929”¹³. La arquitectura del teatro insertada en la estructura urbana de Berlín se une aquí, a través del collage, a la figura de un Piscator que, a modo de gigantesco flâneur, camina por las calles de la ciudad (fig.08). Un ciclo que podría interpretarse como una metáfora circular que, comenzando con los collages de las representaciones teatrales y terminado con éste, indica cómo el entendimiento del espacio escenográfico de Piscator hace a Stone tomar conciencia de la arquitectura como un sistema capaz de generar una ficción a través de la técnica. Ficción que él ampliará hasta la escala urbana, pues, en este momento de su trayectoria anterior al reportaje BBB, la figura del flâneur se fusiona con esta forma de interpretar la realidad urbana a través de la ficción mediante el empleo del collage.

fig 07

Izquierda

Torre Einstein en Potsdam, 1928

Centro

Iglesia conmemorativa del Kaiser Wilhem, 1929

Derecha

Escena de *Hoppla, wir leben!*, 1927

fig 08

Collage de Erwin Piscator, 1927

fig 09
Wenn Berlin New York wäre
Collage, 1929

En el año 1929 Stone emplea el discurso escenográfico de Piscator que ya había comenzado a impregnar sus fotografías y lo proyecta sobre la ciudad a través de la característica ruptura de la realidad de la figura literaria del flâneur, elaborando una serie de collages que estarán presentes en la *Film und Foto*¹⁴. En ellos aparecen escenas urbanas de Berlín a las que se les realizan una serie de injertos mediante recortes de otras ciudades como Nueva York (fig.09), Estambul o Innsbruck, haciendo que dos realidades entren en conflicto a través de las posibilidades que ofrece el medio fotográfico; fragmentos de distinta procedencia convergen en una única imagen que se conforma mediante el equilibrio entre partes en las que, gracias a una técnica depurada y al empleo de unas fotografías cuyas perspectivas encajan a la perfección para disminuir ese efecto de discontinuidad de las uniones entre las cosas, se hace visible de una forma muy sutil la ruptura de la realidad a través de la interpretación subjetiva. Diferentes lugares se fusionan conformando un espacio que no existe en ninguna parte, salvo en las fotografías.

La interpretación de la realidad urbana por parte de Sasha Stone se impregna de los mecanismos y visiones escenográficas de Piscator, cuya influencia sobre el fotógrafo se hace patente gracias a la evolución de sus collages, al gran número de fotografías que atestiguan su cercanía y, más especialmente, a las imágenes arquitectónicas que recuerdan a los escenarios que había fotografiado con anterioridad. La arquitectura y la ciudad adquieren una condición escenográfica en la obra de Stone durante este breve periodo en el que procura poner de manifiesto un cierto equilibrio entre elementos a priori contrapuestos como la historia y la tecnología, o lo industrial y lo natural, por citar algunos ejemplos.

14
Ver anexos de STOTZ, Gustaf; *Film und Foto*. Ed
Arno Press. New York, 1979.

Manifestando el referido mecanismo de vasos comunicantes, es en este momento cuando en las imágenes de Stone convergen la figura del flâneur de Benjamin, por un lado, y el entendimiento de la arquitectura como sistema generador de ficción proveniente de Piscator, por el otro. Una fusión de instrumentos y mecanismos que no viene dada solamente por la coincidencia de las fechas en las que lleva a cabo estos trabajos; también por las características de los mismos y de la actitud con la que los encara.

Para realizar el *Berlin in Bildern* Stone recorre las calles de Berlín con su cámara a cuestas, capturando imágenes repletas de juegos y mecanismos característicos del dadaísmo y del surrealismo en las que mundos opuestos entran en contacto para, a través de las posibilidades del medio, evocar el efecto de alienación o de extrañamiento propio del teatro de Piscator. La visión urbana colisiona con el entendimiento escenográfico de la misma para generar unas imágenes ambiguas, repletas de dualidades y multifacetadas en las que la ciudad deviene, a lo largo de las páginas del libro, en laberinto de signos. Unas páginas mudas en las que las imágenes se suceden una detrás de otra, conformando la ciudad a través de una secuencia, tal y como ocurre con el reportaje del Pabellón Alemán, cuyas fotografías se realizan de la misma forma que las del *'Berlin in Bildern'*: caminando con su cámara en mano como si fuese una ciudad entendida como escenografía, como un dispositivo capaz de generar unos determinados efectos al que Stone somete a los mismos procesos que a Berlín. Como si, en lugar del collage, uniera ahora dos realidades diferentes mediante el empleo de unos mismos instrumentos fotográficos: Berlín y el Pabellón (fig.10).

fig 10
Wenn Berlin Deutscher Pavillon wäre
Collage del autor de la tesis, 2017

Stone realiza el reportaje BBB justo después de la publicación de *'Berlin in Bildern'*, trasladando las referencias y mecanismos que maneja en este momento, en el que la arquitectura y la ciudad, recorrida a pie, se interpretan como escenografías, algo que sorprendentemente emerge en la interpretación de Tafuri, quien observando el Pabellón Alemán a través de sus fotografías en un momento en el que aún se desconocía a su autor, escribe:

*"In that space, a place of absence, empty, conscious of the impossibility of restoring 'synthesis' once of the negative of the metropolis has been understood, man, the spectator of a spectacle that is really 'total' because it is nonexistant, is obliged to perform a pantomime that reproduces the wandering in the urban labyrinth of signs-beings amongst signs having no sense, a pantomime that we must attempt daily. In the absoluteness of silence, the audience of the Barcelona Pavilion can thus be 'reintegrated' with that absence."*¹⁵

Tafuri interpreta las imágenes del Pabellón como espacios que reproducen la crisis de la metrópolis, un laberinto urbano cuyo transeúnte se ve atrapada en una pantomima. Conceptos y términos que las sitúan en ese mismo contexto en el que Stone estaba inmerso cuando realiza las fotografías y que han permanecido superpuestos a la interpretación del Pabellón como un velo casi transparente, haciéndolas evolucionar hacia territorios simbólicos, territorios en los que las condiciones espaciales y temporales se entremezclan quedando suspendidas entre la realidad y la ficción. Poner en paralelo ambos trabajos servirá para entender las imágenes del Pabellón en su contexto ideológico, y así conocer por qué han suscitado, con el tiempo, interpretaciones que han ampliado su escala hasta la dimensión urbana o paisajística, y han terminado resituando su interpretación en el terreno de lo simbólico.

***Berlin in Bildern* y el reportaje BBB. Instrumentos narrativos compartidos**

En el momento inmediatamente anterior al reportaje BBB, Stone realizaba las últimas labores de selección y toma de imágenes para la publicación de *'Berlin in Bildern'*, un proyecto de largo recorrido que le llevaría a tomar fotografías de Berlín con el propósito de publicar un photobook; un tipo de trabajo con un carácter más personal que el que realizaba habitualmente en su estudio, centrado en la publicidad y en los encargos.

Durante este periodo Stone está expuesto a un doble discurso que recoge, por un lado, las visiones, técnicas e instrumentos característicos del dadaísmo y el surrealismo y, por el otro, un acercamiento tangencial a la realidad a través del creciente interés en la arquitectura escenográfica y su interpretación como un dispositivo generador de ficción. Estos dos modos de interpretar el espacio urbano, que entran en contacto en su obra a través

15

TAFURI, Manfredo; *The Stage as Virtual City* en *The Sphere and the Labyrinth: Architecture from Piranesi to the 70s*. Ed. MIT Press. Cambridge, 1987

del collage, pasan a utilizarse simultáneamente y de forma complementaria cuando Stone realiza las fotografías de Berlín, evocando el efecto de alienación del teatro épico a través de un cuidadoso equilibrio entre elementos heterogéneos heredados del collage surrealista y la utilización simbólica de las imágenes para injertar otro tipo de narraciones, que se convierten así en objetos generadores de múltiples significados. Stone se aleja del espíritu documental para encuadrar las fotografías en un sistema basado en lo narrativo y, por lo tanto, en la ficción.

El encargo de fotografiar la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona comprende un amplio abanico de stands y pabellones repartidos por lo casi 16000 m² dedicados a la industria alemana. Un recorrido con una escala intermedia entre lo arquitectónico y lo urbano jalonado de objetos con marcado carácter tecnológico e industrial, y que Stone capturara con su cámara, en una actitud similar a la del flâneur. A causa de esta coincidencia, no solo temporal, sino también en el carácter de ambos trabajos, el reportaje de la BBB se impregna con referencias comunes, mostrando influencias y posturas ideológicas con respecto a la imbricación entre la vida, la tecnología y la historia que se destilan del *'Berlin in Bildern'*. Ambos reportajes muestran múltiples relaciones homotéticas en su estructura formal y narrativa, en sus mecanismos expresivos y en los conflictos que se manifiestan a través de las imágenes.

Debido al tipo de encargo, Stone carecía de unas indicaciones precisas sobre lo que debía fotografiar. Una tensión entre su libertad creativa y la cierta lógica comercial que deberían encontrar un punto de equilibrio para producir una colección de imágenes que resultaran atractivas y didácticas al mismo tiempo. Esta tensión justifica que Stone realice un reportaje de catorce fotografías¹⁶, un número bastante elevado para un edificio de apenas 400m², con el objetivo de captarlo desde múltiples puntos de vista y que el potencial cliente tuviese mayor margen de decisión, siguiendo un método de trabajo que, según Ezra Stoller, era también el preferido por Mies:

*"I have always wished I had photographed more of Mies's work. But he seemed uninterested in photography. We sat in uncomfortable silence with each other for several minutes. When Phyllis [Lambert] returned... [Mies] said, 'Mr. Stoller will take many photographs and we will select a few.'"*¹⁷

El elevado número de fotografías que componen el reportaje, unido a la fluidez espacial que Mies propone en el Pabellón Alemán, provocan que se genere una noción de secuencia espacial; un recorrido de carácter virtual a través del cual se establece una idea de continuidad no sólo entre las diferentes partes que componen el edificio, sino también entre éste y

16

Según diversos lotes de fotografías salidas a subasta y las investigaciones de Jean Louis Cohen, el autor de la toma nocturna del Pabellón es Wilhem Nieman, propietario de la agencia BBB, sin embargo, para este episodio asumiremos a Sasha Stone como autor del reportaje completo, puesto que la evolución de las ediciones de COHEN, Jean Louis; *Mies van der Rohe* no ha resultado fiable en lo concerniente a la autoría del reportaje BBB.

17

SAUNDERS, William; *Modern Architecture: Photographs by Ezra Stoller*. Ed ABRAMS. New York, 1990; p.8

fig 11

Izquierda

Central Eléctrica de Klingerberg, 1929

Derecha

Pabellón Charlottenhof en Potsdam, 1929

aquello que lo rodea, fomentando la unidad y dificultando una lectura segregada de los espacios y, aun más importante, generando una percepción difusa de sus límites que incide directamente sobre el entendimiento del edificio como un umbral. Esta forma de fotografiar el pabellón siguiendo una línea, en lugar de hacerlo mediante una colección de puntos, es una estrategia similar a la que emplea en el *Berlin in Bildern* para que la ciudad se comprenda no como una colección de acciones y fragmentos sino como un “conjunto unitario que se recorre en continuidad”¹⁸.

Existe un paralelismo entre la forma de entender los formatos en los que Stone desarrolla estos trabajos y que permite traspasar la estructura narrativa característica de los photobook al reportaje de arquitectura. El ‘*photobook*’¹⁹, en tanto que constituye una narración sobre un tema determinado (en este caso la ciudad de Berlín), interpreta la realidad a través de un cierto orden, se introduce una secuencia que actúa como mecanismo que lanza la realidad hacia la ficción para motivar una determinada interpretación o lectura. Esta posible interpretación de la obra de Stone es especialmente esclarecedora en el ‘*Berlin in Bildern*’ cuando se observan la primera y última fotografía del libro (fig.11). En la imagen de apertura aparecen las chimeneas de la estación eléctrica de Klingerberg, un edificio industrial construido en 1927 y contemporáneo al libro, en la que subyace una interpretación metafórica de las grandes chimeneas como las “últimas columnas en pie de un templo”²⁰. Al aparecer prácticamente fuera de contexto provoca un anacronismo mediante una fotografía que maneja el arquetipo de la ruina, pero que, a través de las chimeneas, provoca una elipsis a través de la cual las imágenes del pasado coinciden con las del progreso. Stone no tiene interés en mostrar Berlín como paradigma de la ciudad moderna sino como un lugar orgánico en su conjunto, en el que “lo natural y lo cultural se encuentran en equilibrio”²¹, y así queda patente de

18

PAENHUYSEN, An; *Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape* en *New German Critique* vol37, nº1109, invierno de 2010; p.15

19

Sobre el photobook como género, ver BADGER, Gerry & PARR, Martin; *The Photobook: A History* (2 vols.). Ed. Phaidon. London, 2004-2006.

20

PAENHUYSEN, An; *Op. Cit*; p.5

21

Ibid; p.7

nuevo al observar la última imagen, en la que el Palacio de Charlottenhof, construido por Schinkel en Potsdam en 1826, parcialmente oculto entre la vegetación, deja entrever las columnas de su pórtico y se refleja en el estanque. Mediante estas dos imágenes Stone hace una lectura polarizada de Berlín entre construcciones alejadas diametralmente en el espacio, pero también separadas en el tiempo: del imperio prusiano al esplendor industrial de Weimar; de esta forma introduce una lectura de Berlín que se comprime a través de su historia gracias al recurso de la elipsis en imágenes que manejan el arquetipo de la ruina y la columna para unir dos tiempos distintos.

Utilizando también la primera y la última fotografía, en el reportaje BBB Stone lleva a cabo una operación inversa. En la primera, el Pabellón aparece como una presencia moderna, de carácter tecnológico que, sin embargo, se integra en un contexto de carácter historicista a través de su horizontalidad y de su juego de llenos y vacíos con el muro del Palacio de Victoria Eugenia²², pero también a través de la vegetación que lo rodea y vincula a la atracción del Pueblo Español, que se ve al fondo. Sin embargo, también introduce una descontextualización temporal: un pasado remoto se introduce en la fotografía mediante las sombras de unas columnas jónicas, haciendo participar a la imagen de un análogo anacronismo que tergiversa lo espacial y lo temporal: en el caso del Pabellón, el camino que lo atraviesa ya no se interna sólo en el edificio sino también en el pasado.

Pero si en Berlin in Bildern se comenzaba con lo tecnológico para terminar con lo histórico, aquí se efectúa a la inversa. En la última fotografía del reportaje el Pabellón aparece como un objeto inequívocamente moderno en una lectura reforzada a través de la luz eléctrica del muro, que aparece iluminando la toma nocturna. Mientras que en la primera imagen la sombra de las columnas aparece gracias a la luz Este de la mañana, la fotografía que cierra el reportaje se realiza de noche; la secuencia no solo introduce un orden en el recorrido sino también en el tiempo en un juego que se acentúa con las fotografías previas: el patio interior bañado con la luz de mediodía y la penúltima toma, cuando se encara la puerta trasera, con el sol entrando al Pabellón desde el oeste (fig.12).

De esta manera, Stone traba las imágenes del reportaje por medio de una secuencia temporal implícita. Mediante el trasvase de los mecanismos

fig 12
Izquierda
MMA 1554, Berliner Bild-Bericht
Centro
MMA 297, Berliner Bild-Bericht
Derecha
MMA 7360 Berliner Bild-Bericht

22
GENZMER, Walther; *Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49, agosto 1929, num. 34

característicos del photobook al reportaje BBB introduce la dimensión temporal en el recorrido, llevando a cabo un juego suplementario al realizado en el *'Berlin in Bildern'*. Mientras en éste inducía a una lectura de la capital alemana en la que se aumentaba la escala temporal e histórica de la ciudad a través de los objetos que la componen, en el caso del Pabellón se consigue aumentar la escala del objeto hasta una dimensión urbana a través del tiempo, pues el paseo virtual que atraviesa el edificio dura un día entero, favoreciendo mediante la sutil introducción de un orden cronológico dilatado la interpretación del edificio como un *"laberinto urbano"*²³.

Además de estas transferencias de carácter estratégico entre el *'Berlin in Bildern'* y el BBB con las que Stone equipara el reportaje de arquitectura al photobook para introducir elementos que vertebran el relato, existen también otros niveles narrativos comunes a ambos trabajos que, además, contribuyen a la formación de esta diégesis. Ambos emplean determinados mecanismos de narración espacial a través de la composición y de la técnica fotográfica que ayudan a identificar un cierto poso ideológico en torno a los objetos que se documentan. El empleo de estos mecanismos comunes se hace patente al comparar ciertas fotografías, pues de esta manera emergen los sutiles signos comunes que ayudan a descifrar la postura que toma Stone ante aquello que fotografía.

Todo ello desemboca en unas imágenes que motivan o suscitan un tipo de lectura que, de forma casi subconsciente, ha ido calando en el imaginario del Pabellón para, a través de sus imágenes, impregnar sus desaparecidos espacios de símbolos. Gracias a la contextualización de la obra de Stone durante este periodo, y al estudio comparado del *'Berlin in Bildern'* y el reportaje BBB, pueden observarse ciertas preferencias y opiniones que se expresan en sus fotografías; mecanismos narrativos relacionados con el anhelo de contar una historia, de generar una ficción que desvincula las imágenes del Pabellón del carácter documental que se les había atribuido para inscribirlas en el ámbito de lo simbólico y que sus interpretaciones sean, por tanto, sensibles a las transformaciones que los cambios de época acarrearán sobre este tipo de contenido.

En *'Berlin in Bildern'* Stone utiliza mecanismos de narración espacial cuyo objetivo es reforzar la lectura de la ciudad como lugar que establece una continuidad en el tiempo. Para ello también procura fijar una continuidad espacial entre las imágenes, siguiendo un recorrido de carácter lineal que respeta un orden y que remite a la secuencia de un caminante que, a modo de flâneur, camina por la ciudad sin seguir un itinerario prefijado en el que, sin embargo, sí se saben el origen y el destino. Si observamos sobre un mapa de Berlín la conexión de las imágenes del photobook, la ciudad se recorre metódicamente, desde la primera zona a la última, en dirección Este-Oeste, respetando este orden cardinal en todo momento para subrayar mediante ésta continuidad espacial la interpretación temporal que lanza

sobre la ciudad.

Para lograr esta continuidad espacial Stone recurre, en primer lugar, a un sistema de orden heredado del lenguaje cinematográfico, en el que el rodaje no respeta un orden cronológico que luego se recupera en montaje, pues al editar el photobook inserta fotografías que mantienen la linealidad del recorrido pero que, sin embargo, introducen pequeñas discontinuidades en el orden cronológico. Así vemos como el espacio permanece pero las personas que lo ocupan pasan, de una fotografía a otra, a llevar indumentaria de invierno o verano, al igual que los árboles pierden súbitamente sus hojas. Estas pequeñas discrepancias temporales, que en principio podían parecer contradictorias con la lectura general, restan importancia a los habitantes para dársela a las calles y los objetos, al enfatizar la continuidad entre los mismos independientemente de la estación, subrayando una lectura en clave histórica del espacio, de tal manera que la estructura global del photobook en torno a la continuidad espacial y a Berlín como un depósito de la historia y el progreso prima sobre las pequeñas rupturas de *raccord*.

Es nuestra hipótesis que Stone establece una relación homotética entre Berlín y el Pabellón puesto que en el caso del reportaje BBB emplea un idéntico mecanismo narrativo. En primer lugar, la secuencia de fotografías sigue la misma dirección Este-Oeste para recorrer el edificio, generando una línea continua entre las imágenes. En segundo lugar aquí también se fuerza al insertar fotografías pertenecientes a diferentes sesiones fotográficas, tal y como puede comprobarse gracias a las variaciones en el jardín y en el crecimiento de la vegetación. Stone refuerza la continuidad espacial y la escala temporal ordenando el recorrido del Pabellón de Este a Oeste, desde los ámbitos exteriores del edificio hasta el interior, para luego volver a salir mientras se genera la ilusión de que ha pasado un día completo. Mediante este paralelismo entre ambos trabajos Stone evidencia el trasvase de la interpretación urbana de Berlín a la arquitectónica del Pabellón Alemán no sólo a través de la escala; también del tipo de espacios que fotografía.

En el photobook Stone demuestra preferencia por aquellos lugares que no ofrecen una visión del horizonte ni de un punto de fuga, por las situaciones urbanas en las que la ciudad se cierra sobre sí misma para generar un espacio que da la impresión de estar protegido, suscitando una ambigüedad entre la condición abierta y exterior de la ciudad y la cerrada e interior de los edificios que la componen. Las calles estrechas, los patios interiores o los espacios con vocación de filtro se alternan con imágenes en las que el cielo aparece en un gris neutro para centrar la atención sobre los objetos, al tiempo que se evita la fuga de la mirada hacia fuera del marco arquitectónico (fig.13). De esta forma, el espectador se encuentra envuelto por el entorno construido e influenciado por una ambigüedad espacial

fig 13
Izquierda
Krögel, 1929
Derecha
Vista del Palacio Real y el Lusgarden, 1929

que difumina las barreras entre interior y exterior. El interés de Stone en este tipo de situaciones espaciales en las que se motiva un desconcierto producido por la transferencia entre los arquetipos de lo interno con lo externo, adquiere su máxima intensidad cuando fotografía a través de los cristales, pues éstos, a pesar de ser un elemento de separación, adquieren una cualidad expresiva a través de su transparencia, así como de su capacidad reflexiva cuando fotografía escaparates.

En el reportaje BBB, Stone somete al espacio del Pabellón a unos procesos similares: el cielo aparece como un elemento neutro, incluso pintado de gris con un aerógrafo²⁴, a fin de que la mirada se pose sobre el edificio, y los únicos puntos de fuga son aquellos que, a modo de foco, pertenecen al Pabellón; especialmente la escultura de Kolbe, que aparece en casi la mitad de las fotografías. En todas las imágenes aparecen simultáneamente lo exterior y lo interior y, salvo en cuatro instantáneas, Stone siempre se coloca en un punto bajo techo para comprimir el espacio y tensionarlo entre los planos horizontales (fig.14). De este modo corta los puntos de fuga para que las visiones hacia el exterior siempre se muestren en equilibrio con el interior, equiparando ambas para incidir en la interpretación del Pabellón como un umbral, como una sección de un camino que el fotógrafo recorre a lo largo un día de junio, caminando entre vidrios, metales y mármoles para capturar en ellos los reflejos de otros lugares en los que diferentes situaciones espaciales se superponen mediante la fotografía y, de esta manera, mostrar una ciudad en la que lo urbano y lo doméstico se perciben de forma simultánea, tratados como si tuviesen la misma escala: una ciudad con el tamaño de una casa y viceversa, en Barcelona.

En esta constante insistencia sobre los umbrales y, en definitiva, sobre las

24

Las copias del reportaje BBB que estaban en poder de Mies tenían este mismo tipo de retoque
DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005. p.10

cualidades espaciales ambiguas de los lugares que fotografía, juega un papel importante la técnica y la composición aplicada en ambos trabajos, pues tanto en *'Berlín in Bildern'* como en el reportaje BBB Stone se inclina por las composiciones sosegadas. Prevalecen los "puntos de vista clásicos"²⁵ desde la altura de los ojos y en paralelo al plano del suelo, sin juegos de lentes ni perspectivas forzadas, ofreciendo encuadres que se asemejan a lo que se percibe de manera natural cuando se mira y evitando que las fotografías se comprometan formalmente para resaltar su contenido. Stone también renuncia a las tomas frontales que impongan una lectura de carácter compositivo sobre el espacio, que siempre se aprecia de forma ligeramente oblicua para dotarle de una mayor profundidad.

Como consecuencia, lo que se representa prevalece sobre el instrumento fotográfico para resaltar la importancia del espacio, retratándolo de una forma naturalista que aleja a Stone de la corriente de la Neues Sehen y de sus sofisticadas perspectivas en las que la realidad se mediatiza a través de la cámara para poner de manifiesto la desorientación y el frenesí que el avance tecnológico provocaba sobre la ciudad moderna, pues mediante la fotografía se podía ver el mundo de una manera completamente diferente²⁶. Debido a esta forma de fotografiar Stone logra, tanto en Berlín como en el Pabellón, una imagen homogénea del espacio que favorece la lectura de ambos lugares desde la continuidad y no desde la fragmentación, incidiendo de forma sutil en el recorrido a pie del flâneur con unas vistas estáticas. De hecho, Stone realiza otras fotografías del Pabellón²⁷ en las que opta por perspectivas más forzadas y cercanas a la Neues Sehen, pero que no incluye en el reportaje; éstas no sólo suponían una ruptura en el estilo por la composición, sino también porque en esta toma aparece un elemento que en el reportaje BBB está completamente vetado: las personas

fig 14

Izquierda

Seidman 248, Berliner Bild-Bericht

Derecha

Krögel, 1929

²⁵

PAENHUYSEN, An; *Op. Cit.*; p.15

²⁶

MOHOLY-NAGY, László; *Painting, Photography, Film*. Ed. MIT Press. Cambridge MA, 1987; p.45

²⁷

La atribución de esta fotografía a Sasha Stone está referenciada en forma de interrogante en REUTER, Helmut & SCHULTE, Birgit; *MIES and Modern Living, Interiors, Architecture, Photography*. Ed. Hatje Cantz. Ostfildern, 2008. pp.279-281

fig 15
Fotografía del Pabellón Alemán, Sasha Stone(?)

(fig.15).

Mediante la proyección sobre el medio urbano de ciertos mecanismos escenográficos trasvasados del teatro de Piscator, Stone realiza una meticulosa construcción de Berlín en la que el vacío es un elemento sustancial. En la mayoría de las ocasiones las calles y plazas se encuentran desiertas, despojadas de sus habitantes para ofrecer una visión alejada de lo cotidiano y que no coincide con el arquetipo de la ciudad moderna. El propósito es fomentar la imagen de alienación propia del teatro épico y proyectarla sobre lo urbano: las calles vacías introducen un elemento de ficción en la realidad que nos alerta que estamos asistiendo a una representación. Gracias a su '*amor vacui*'²⁸, Stone explora lo extraordinario en lo común y funda, a partir de 'cualquier lugar', un tipo de "ciudad que se aleja de la visión funcionalista de lo urbano"²⁹ en una operación que lo vincula dentro del lenguaje del surrealismo y el dadaísmo y que ya ha habido mostrado en sus collages.

La mayor parte de la vanguardia berlinesa de la República de Weimar se preocupó por construir una imagen de la ciudad como ente dinámico y estridente, permanentemente sumida en una vorágine de máquinas, movimiento, luces y ruido³⁰ que había traído consigo una modernidad que se celebraba con entusiasmo a través de imágenes de perspectivas forzadas, muchedumbres recorriendo las calles iluminadas en la noche, y de las fábricas trabajando a un ritmo frenético. Esta representación

28
PAENHUYSEN, An; *Op. Cit*; p.16

29
NAVARRO BALDEWEG, Juan; *La Habitación Vacante*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001; p.17

30
"There is no city in the world so restless as Berlin. Everything moves. The traffic lights change restlessly from red to gold and then to green. The lighted advertisements flash with the dramatic iteration of coastal lighthouses. The trams swing and jingle. The jaguar in the zoo paces feverishly at night."
NICHOLSON, Harold; *The Charm of Berlin* (1929) cit en PAENHUYSEN, An; *Op. Cit*; p.13

prototípica de la ciudad moderna quedó representada por la película *'Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt'* (Walter Ruttmann, 1927) que, basada en el documental soviético *'Kino-Nedelia'* (Dziga Vertov, 1918), reconstruye la vida, durante un día, de la ciudad de Berlín (fig.16). Para ello recurre también a las teorías de la imagen y el montaje de corte constructivista y a sus instrumentos de representación urbana. Stone, consciente de la aplicación del lenguaje soviético a la construcción de la imagen de la ciudad puesto que "se había encargado de diseñar la publicidad de la película"³¹, parece tomar como referencia un sistema narrativo en torno a la construcción temporal del relato siguiendo un orden cronológico. Un sistema que lleva al límite en Berlín mediante la representación de objetos separados en el tiempo por un siglo, y en Barcelona sigue al pie de la letra en una muestra de su postura escéptica frente el estrés moderno: mientras que a Ruttmann le parecen suficientes unas horas para mostrar Berlín al completo, Stone parece indicar que se necesitan cien años para comprender la ciudad, y un día entero para recorrer el Pabellón Alemán, adscribiéndose a la crítica en torno a la superficialidad de la película que ya había manifestado Sigfried Kracauer:

fig 16

Berlin. Sinfonie Der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927

31

KUHN, Christine; *Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre*. Ed. Museum Et Al. Berlin, 2005; p.144

“Mientras que en los grandes films rusos las casas y las plazas están bien explicados en su importancia para los seres humanos, aquí se alinean fragmentos en los cuales nadie puede imaginar la razón de su presencia.”³²

fig 20
Izquierda
Autorretrato de Francis Bacon, 1973

En *‘Berlin in Bildern’* Stone se opone a las visiones hiperactivas de lo moderno y retrata los espacios con una sorprendente y estudiada vacuidad que recuerda a las fotografías de Atget, en las que el más vibrante de los bulevares parisinos se muestra como un decorado inmóvil y sin vida. Mediante las calles vacías Stone genera una intimidad con lo urbano que, aunque artificiosa, se torna en esencial para motivar una relación más estrecha con el espacio, para que aquel que visite Berlín a través de sus fotografías no sufra el shock asociado a la ciudad moderna sino que genere un vínculo a nivel emocional a través de decodificar en soledad y reposo los símbolos que propone. Stone despoja a las imágenes de todo lo accesorio en un intento de motivar la construcción de lo que Kracauer llamaba ‘memory images’: imágenes mentales en las que se había llevado a cabo un proceso de decantación del significado, de extraer lo esencial de un lugar para evitar que la “tormenta de las fotografías revelase indiferencia hacia el significado de las cosas”³³. Stone deja de un lado el bullicio de la ciudad para incitar a la calma y a la contemplación; incluso los lugares normalmente más transitados parecen haberse fotografiado durante la siesta de una tarde de domingo. “En lugar del movimiento constante, se impone la tranquilidad”³⁴ para suscitar la búsqueda de un sentido.

Paralelamente, en el reportaje BBB, Stone replica todos estos mecanismos drenando la presencia humana del Pabellón. Vacía de gente sus espacios e incita a la contemplación para alejar la experiencia fotográfica del edificio de la experiencia presencial en una Exposición Internacional que supuso un gran éxito en lo que a asistencia se refiere. El espacio deshabitado impele a buscar y descifrar los símbolos que emergen de un lugar que ha quedado reducido a la expresión de sus formas y de sus materiales, dejándolo desprovisto de cualquier rastro que pudiera indicar su uso o el tipo de relaciones que los habitantes establecen con esos espacios enmudecidos. La interpretación de su arquitectura sólo depende de aquel que la contempla, compara y clasifica con sus ‘memory images’ que, en el caso de Stone, parecen corresponderse con las imágenes de la metrópolis en las que buscaba un equilibrio entre la historia y la tecnología, entre lo rural y lo urbano, entre lo industrial y lo natural.

32
KRACAUER, Sigfried; *Wir Schaffens en Frankfurter Zeitung*, num. 856, 1927

33
KRACAUER, Sigfried; *Photography en The Mass Ornament: Weimar Essays*. Ed. Harvard University. Cambridge, MA, 1995; p.58

34
PAENHUYSEN, An; *Op. Cit*; p.16

Stone reinterpreta en el Pabellón Alemán ese mismo conflicto entre elementos opuestos que ya había manifestado en Berlín no sólo igualando los mecanismos narrativos de representación espacio-temporal; también introduce los mismos juegos y dobles sentidos que en *‘Berlin in Bildern’* para, a través de éstos, exportar una cierta lectura ideológica a través del surrealismo sobre el progreso y su relación con el hombre; unos

instrumentos narrativos que han suscitado las interpretaciones trascendentes del Pabellón pero cuyos signos se encontraban ocultos bajo el aura documental que durante el siglo XX se ha atribuido al reportaje. Stone representa en ambos trabajos una atmósfera de quietud y tranquilidad. Su construcción visual del Berlín weimariano “no evoca una imagen de la ciudad como el paradigma de lo moderno”³⁵, como también ocurre con el Pabellón Alemán.

En ‘*Berlin in Bildern*’ se desarrolla un discurso contrario al dominante en esa época en la que el “Berlín moderno” se promocionaba a través de la prensa, del cine o de la publicidad. Stone representa una ciudad que lejos de encontrarse fragmentada en diferentes ‘espacios de distracción’ se muestra como una urbe asentada, un todo unitario en el que lo natural y lo cultural están armoniosamente unificados en un intento de “*mediar entre estas realidades para demostrar que no eran incompatibles*”³⁶, apoyando un tipo de discurso que aboga por una nostálgica búsqueda del hogar en el paisaje natural, tal y como promulga Bruno Taut sobre el caso específico de Berlín:

*“[Berlin unique mission is] to accelerate the transformation process toward a new mankind, that is, the infiltration of the urban with the rural and also the reverse, the cancellation of the contradiction between farmer and urbanite, and the synthesis as an outcome.”*³⁷

Esta imbricación entre el paisaje tradicional y la ciudad buscaba una reacción contra el crecimiento indiscriminado de las metrópolis que, ante la falta de planificación, producían fisuras entre los diferentes paisajes, unas zonas de contacto que suponen una ruptura entre el paisaje natural y el urbano, dando lugar a un entorno sólo dominado por su capacidad productiva, tal y como sugería Benjamin en Einbahnstrasse:

*“Las grandes ciudades (...) están siendo invadidas por el campo. No por el paisaje, sino por lo más amargo de la naturaleza libre: las tierras de labor, las carreteras, el cielo nocturno, que ya no queda oculto por una capa roja. La inseguridad hasta de las zonas animadas hace que el habitante de la ciudad se encuentre hoy en esa situación opaca y espantosa en que bajo la inclemencia de la llanura desierta, tiene que ir acogiendo los engendros que produce la arquitectura urbana.”*³⁸

Stone, tanto por su estrecha relación con Benjamin como por sus asiduas colaboraciones en ‘*Das Neue Berlin*’, se encontraba inmerso en este discurso en torno a la arquitectura moderna. De hecho, Adolf Behne³⁹, uno de los principales promotores de arquitectura moderna de la época, escribe la introducción de ‘*Berlin in Bildern*’ y colabora con su publicación. Si en las imágenes urbanas Stone pone de relieve los objetos que componen la

35

Ibid; p.4

36

Ibid; p.4

37

TAUT, Bruno; *Via London-Paris-New York-Neu Berlin* en *Das Neue Berlin*, num.2 1929; pp.28-30

38

BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Ed. Abada. Madrid, 2014; p.28

39

Adolf Behne también formaba parte del cuerpo de editores del *Das Neue Berlin*

fig 17
Colonia Fischthalgrund de Bruno Taut

ciudad para inscribirla en una lectura histórica, en las tomas de las afueras siempre intenta establecer un equilibrio tanto conceptual como compositivo entre el paisaje y lo artificial, mostrando un elevado nivel de compromiso con las teorías urbanísticas de Taut en cuanto a las relaciones de la arquitectura doméstica e industrial con el entorno natural. Este compromiso se ilustra precisamente gracias a una fotografía de la Kolonie Fischthalgrund (Bruno Taut, 1926) que inserta casi al final del libro (fig.17), la última imagen relacionada con la vivienda antes de internarse en Potsdam y los jardines del Palacio, como un reflejo contemporáneo de la época de esplendor pretérita en la que la arquitectura se entrelazaba con la naturaleza.

En *'Berlin in Bildern'* Stone fortalece este tipo de relaciones de opuestos que se equilibran para dar una lectura armoniosa y unitaria a través de la unión de elementos heterogéneos. Mediante las posibilidades del medio fotográfico, de la composición de las imágenes y de la cuidadosa selección de los objetos que aparecen o que se ausentan en ellas, va matizando y detallando esa narrativa construida a partir del tiempo histórico para subrayar una interpretación de Berlín como un lugar en el que diferentes paisajes se superponen en proporciones similares. Una estrategia que utiliza de forma análoga en el reportaje BBB, replicando estos mismos instrumentos para dar lugar a una interpretación de la arquitectura del Pabellón similar a la lectura urbana de Berlín en la que el espíritu tecnológico de la arquitectura de Mies se equilibra con la historia y la naturaleza, al tiempo que sus espacios se hacen más ambiguos, desvinculando el pabellón de las imágenes que la Neue Sehen había desarrollado sobre los objetos técnicos e industriales.

El afán de Stone por mostrar este equilibrio entre opuestos adquiere una dimensión simbólica desde la segunda fotografía de *'Berlin in Bildern'*, en la

que aparece nuevamente la estación eléctrica de Klingerberg, pero esta vez fotografiada de lejos, mostrando su relación con el entorno. En la imagen, la masa vegetal se equilibra compositivamente con la fábrica, estableciéndose una relación mimética entre éstos que se fortalece gracias a sus respectivos reflejos en el agua, donde ambos, distorsionados por la superficie vibrante del lago, parecen una misma cosa. Lo industrial como metáfora visual de un tiempo pasado (pues sus chimeneas remitían a columnas en la página anterior) se iguala a lo natural a través del reflejo, pero también se une físicamente mediante un puente. El puente como elemento de conexión física entre la naturaleza y la tecnología sirve para resaltar la “armonía entre estos elementos”⁴⁰ y mostrar Klingerberg como un ente orgánico que forma parte del paisaje natural, pues, en tanto que unida a ésta, acaba encajando en el arquetipo de lo natural, en la que dos puntos se unen de forma directa⁴¹.

fig 18
Izquierda
Estación Eléctrica de Klingerberg
Derecha
MMA 1180, Berliner Bild-Bericht

Esta estrategia de contrarrestar o equilibrar los diferentes elementos que conforman un paisaje para mostrar un espacio unitario encuentra su réplica en el reportaje BBB, especialmente cuando se observa la fotografía del patio interior (fig.18). En ella el Pabellón y sus abstractos elementos ocupan la mitad izquierda de la imagen, mientras el patio se sitúa a la derecha. El Pabellón se contrapone al cielo y al bosque trasero, al tiempo que se une a él mediante el agua y, sobre todo, al uso del mármol. Gracias al blanco y negro de la fotografía, la textura de éste se entrelaza con la de los árboles para extenderse hacia el exterior del edificio, constituyéndose como un elemento que, en analogía con el puente, introduce la naturaleza en el Pabellón a través tanto de la relación mimética como de su procedencia orgánica

Este equilibrio de lo orgánico y lo artificial se hace más evidente al observar el equilibrio que se busca entre el pilar cruciforme y la escultura de Kolbe: los dos elementos verticales se contraponen para establecer una relación de carácter simbólico entre los estratos horizontales; mientras el pilar une físicamente el suelo y la cubierta, la escultura surge del agua para establecer una relación con el cielo a través de la luz, de la que se protege

40
PAENHUYSSEN, An; *Op. Cit*; p.7

41
“The bridge reveals its difference from the work of art, in the fact that despite its synthesis transcending nature, in the end it fits into the image of nature. For the eye it stands in a much closer and much less fortuitous relationship to the banks that it connects than does, say, a house to its earth foundation, which disappears from sight beneath it.”
SIMMEL, Georg; *Bridge and Door* en *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory* (ed. Neal Leach). Ed. Routledge. London, 1997; p.67

con el característico gesto de sus manos. La presencia del agua y la unión simbólica de lo cultural y lo artificial son elementos comunes a ambas fotografías, que también comparten evidentes rasgos compositivos, especialmente en la línea de horizonte, que en los dos casos divide la imagen en dos mitades idénticas estableciendo una ‘simetría’ en el eje horizontal que equilibra la composición al tiempo que equipara los opuestos a través de esta operación de reflejo mediante la que se estabiliza visualmente un paisaje a priori inestable.

fig 19
Izquierda
Rosstrassen-Brücke
Derecha
MMA 1437, Berliner Bild-Bericht

Este tipo de relaciones entre las cosas, construidas a través del reflejo, son habituales en *‘Berlin in Bildern’*, pues el agua juega un importante rol. El río Spree es uno de los objetivos recurrentes, al igual que los lagos o las fuentes. La lluvia es habitual en el Berlín de Stone e incluso en espacios cerrados como el U-bahn, “el agua brilla en el suelo para hacer que las siluetas que se reflejan en los charcos se entrelacen con las sombras”⁴². En muchas imágenes del photobook el agua toma protagonismo ocupando el primer plano; las ondas, los brillos, los reflejos y las sombras succionan la atención del espectador, provocan una cierta subversión del principio de realidad para que lo virtual tome preponderancia sobre lo real. Una ciudad ya de por sí extraña por su vacuidad lucha también contra la presencia de su reflejo distorsionado, provocando un conflicto entre la representación urbana, vacía y estática, y su destello congelado en el agua fluyente: el irreal tiempo detenido en la ciudad a través del vacío se confronta de forma paradójica a su reflejo dinámico, a un espejo que no devuelve una imagen exacta. Este juego de subversión espacial y temporal, que también lleva a cabo en el reportaje BBB (fig.19), denota la filiación de Stone al dadaísmo y al surrealismo, a una tendencia hacia la ruptura con la lógica a través de los espejos. A Stone, como dadaísta, le interesa menos la representación de un más allá como reverso de la vida a través de estos reflejos que, a partir del ‘hecho’ de atravesar un espejo, “establecer una lógica del absurdo ante la

cual es invitada a comparecer aisladamente la lógica sensata en nombre de la cual decretamos nuestra pertenencia a nosotros mismos y nuestra distinción de aquello que no somos nosotros”⁴³. Stone extrapola esta visión de la realidad de Berlín al Pabellón Alemán, induciendo al visitante virtual a la confrontación con uno mismo que observaba Quetglas⁴⁴, pues las imágenes del edificio están sometidas a los mismos juegos de distorsión espacio-temporal que lleva a cabo en Berlín influenciado, como se ha visto, por la obra de Atget.

En este interés por mostrar un conflicto o una equivalencia entre diferentes ‘dimensiones’ temporales, además del agua, Stone utiliza otros recursos típicos del surrealismo. A través de la fotografía de estatuas también consigue evocar esta subversión de los códigos de la realidad. De entre los escasos objetos que pueblan el Pabellón, es precisamente la escultura de Kolbe aquel que parece llamar más su atención, puesto que aparece en seis de las catorce fotografías que componen el reportaje. Stone realiza la fotografía del patio interior en el momento preciso para que ésta interactúe con los rayos del sol arrojando, con las manos, una sombra sobre sus ojos (fig.20). Esta forma de fotografiar las estatuas, en la que los motivos que representan interactúan con los elementos del entorno y los fenómenos atmosféricos, genera la ilusión de ser objetos vivos, diluyendo la frontera entre lo real y lo imaginario. En estas imágenes existe un conflicto consciente entre el tiempo dinámico que representa la luz del sol y un tiempo detenido que representa la quietud del cuerpo y el reflejo estático del estanque, como el contraste entre la esfera inmóvil de un reloj y sus manecillas. De esta manera, rodeada de vegetación, metal, vidrio y mármol, la escultura inclina la vista hacia su propio reflejo mientras protege su cara de la luz con un gesto que, gracias a la elección del momento y el encuadre preciso, parece estar viva. “La estatua, mirándose en un espejo, se muestra como testigo mudo de su propio cautiverio”⁴⁵. La imagen da a la vez una

fig 20
Izquierda
MMA 1180 (detalle), Berliner Bild-Bericht
Derecha
Detalle del Schlossbrunnen, 1929

43
MILNER, Max; *La fantasmagoría*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1990. p.108

44
Ver QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001; p.65

45
DYER, Geoff; *A propósito de Atget* en VV. AA. *Eugène Atget. El viejo París*. Ed. Fundación MAPFRE. Madrid, 2010; p.35

idea multiplicada de tiempo y la sensación de que tiene conciencia de sí misma en un juego característico de la fotografía surrealista que también se reproduce en *Berlin in Bildern*, con la escultura mirando plácidamente fuera de campo mientras recibe los rayos del sol en su cuerpo desnudo.

La suspensión de la dimensión temporal que caracteriza a las fotografías de Stone es también un síntoma de su propósito de representar Berlín desde la “nostálgica utopía preindustrial característica del cambio de siglo”⁴⁶, actitud a la vez denotativa de ese escepticismo respecto a la tecnología del que Stone hacía gala. En el photobook existen numerosas fotografías que construyen una imagen escenográfica de la ciudad en la que la modernidad se vincula a una base arraigada en la historia mediante la simultaneidad de objetos arquetípicos de diferentes épocas. Esta doble visión aparece en el tercer pliego del libro, que comparten dos fotografías de Alexanderplatz. En la primera, la plaza aparece fotografiada desde arriba, sumida en el ajetreo del tráfico de automóviles, autobuses, tranvías, repleta de personas que caminan de un lado a otro para, en la página de al lado, enseñar ese mismo espacio desde el tranquilo interior de una cervecería⁴⁷, con la gente estática y un caballo ocupando el centro de la imagen y otro al fondo. El mismo espacio se fotografía desde dos ópticas temporales diferentes, como recordando la historia de un espacio mutable que, pese a todo, aún encuentra visiones en las que permanece inalterado (fig.21).

fig 21
Izquierda
Alexanderstrasse
Derecha
Alexanderplatz visto desde una cervecería, 1929

Este tono sarcástico, casi humorístico, aparece en múltiples ocasiones, como en la fotografía de Bülow-Platz en la que se observa un carrito de bebé opuesto a la entrada del U-bahn, o en la toma del ayuntamiento en la que aparecen simultáneamente un coche de caballos y un tranvía como su equivalente contemporáneo para resaltar nuevamente ese continuo trasvase entre la tecnología y el pasado. Trasvase que también manifiesta en la fotografía de la entrada del Pabellón, en la que los cromados pilares cruciformes, las carpinterías y las grandes superficies de vidrio terminan por enmarcar un carro de caballos en el segundo plano, tendiendo un hilo a través del tiempo mediante una elipsis en la que el arquetipo del pasado y el prototipo del futuro se entrelazan (fig.22).

46
PAENHUYSEN, An; *Op. Cit.*; p.23

47
“Because of this inside framing, the urban space seems closed off, protected, and safe, like a homely interior”
Ibid; p.10

La constante imbricación del pasado y el presente, así como el trasvase de instrumentos desde el *'Berlin in Bildern'* al reportaje BBB, se hace patente a la hora de representar ciertos espacios. De la misma manera que, mediante el collage, conseguía unir dos ciudades diferentes en un mismo espacio, entre estos dos trabajos revela un mecanismo similar al fotografiar de la misma forma espacios que le parecen análogos. O dicho de otra manera, utiliza los edificios del pasado y el presente berlinés para asimilar los espacios del Pabellón Alemán en un ejercicio que no sólo revela ese trasvase constante entre diferentes medios y tiempos, sino que también introduce subrepticamente la interpretación del Pabellón como un ente de carácter caleidoscópico en el que un espacio pequeño se fragmenta en una colección de espacios de carácter urbano.

fig 22
Izquierda
Seidman 249 (detalle), Berliner Bild-Bericht
Derecha
Rathaus, 1929

fig 23
Izquierda
Escalera de Schlüter en el Palacio Real
Derecha
MMA 11254, Berliner Bild-Bericht

Stone utiliza las estatuas como elemento focal para retratar las escalera semiexterior del Palacio Real, en la que la luz jalona la línea que une al fotógrafo con la escultura del fondo. Una operación similar a la toma que hace del patio trasero del Pabellón, en el que su condición intermedia entre exterior e interior se subraya mediante la escultura de Kolbe, que refuerza el camino visual a lo largo de esa línea que delimita ambas condiciones (fig.23).

Esta relación entre espacios similares pero pertenecientes a diferentes épocas adquiere una especial intensidad cuando se observan las fotografías del Altes Museum⁴⁸: una desde el exterior y otra del espacio porticado. En la primera ofrece una vista en escorzo del edificio fotografiado desde la plaza, mostrando la relación que se establece entre el pódium y el espacio público pero sin enseñar este último, que queda fuera de campo, como si se recurriera a mostrar el elemento que le da sentido al pódium: el espacio abierto al que se contrapone. La propia fachada del museo actúa como veladura del espacio que, a modo de umbral, se coloca entre la columnata y la entrada, que es el que se muestra en la segunda fotografía. En ésta las columnas y la cubierta arrojan sombra sobre un espacio también vacío, sólo ocupado por unas cuantas esculturas: Stone genera una secuencia en la que reniega de la relación frontal del museo con la plaza a través de una toma oblicua para después mostrar en una fotografía de perspectiva frontal el espacio de la entrada, tangente a la plaza. En las fotografías del Pabellón utiliza la misma estrategia: el edificio aparece ocupando en escorzo la práctica totalidad de la imagen, que apenas muestra unos metros de la Plaza de la Gran Fuente para, acto seguido, mostrar nuevamente en perspectiva frontal la zona de la entrada flanqueada por los pilares cruciformes que dejan entrever el espacio interior mientras que al fondo de la vista se cierra con el muro de mármol para remarcar nuevamente el carácter tangencial del umbral de entrada; un umbral que aparece con unas sombras que provocan exactamente el mismo efecto que en el Altes, cuyos dibujos parecen idénticos. El propio edificio no deja pasar la luz hasta el muro de la entrada para, al mostrar las dos condiciones de luz y sombra simultáneamente, subrayar su carácter de umbral (fig.24).

48

Mies estaba interesado en Schinkel, por lo que esta casualidad no deja de ser sorprendente

"When I came as a young man to Berlin and looked around, I was interested in Schinkel because Schinkel was the most important architect in Berlin. There were several others, but Schinkel was the most important man. His buildings were an excellent example of classicism-the best I know. And certainly I became interested in that. I studied him carefully and came under his influence. That could have happened to anybody. I think Schinkel had wonderful constructions, excellent proportions, and good detailing."

BLAKE, Peter; *A Conversation with Mies in Four Great Makers of Modern Architecture*.

New York, 1963, p. 94.

Incluso en la toma nocturna del Pabellón se produce una analogía con la ciudad de Berlín, pues en ésta aparecen las luces eléctricas iluminando la calle vacía en la que las personas han quedado reducidas a una mera mancha neblinosa y a la estela de las luces de unos coches que ya pasaron: en la visión nocturna de la metrópolis, la luz eléctrica es el testigo mudo de unas presencias ya desvanecidas, y brillan para nadie, enfrentadas en escorzo al bulevar vacío que refleja en los escaparates. La fotografía del Pabellón utiliza un escorzo similar pero dejando pasar al cielo por todo el margen superior para resaltar la horizontalidad del edificio. Los vidrios reflejan el deshabitado jardín trasero apenas iluminado por el muro de luz

del interior del pabellón, y el único signo de presencia queda relegado a la grava sobre la esterilla y a unas pocas huellas borrosas (fig.25).

Al igual que la ciudad en *'Berlin in Bildern'*, el reportaje BBB comprime múltiples escalas, desde la territorial a la temporal, que entreteje a través de los reflejos; si el vidrio era el material fundamental de la modernidad, su capacidad para producir reflejos remitía en cierta manera a los cuentos de terror de la literatura gótica, o a la revisión surrealista de éstos y a su gusto por los espejos, por la imagen de nosotros mismos que nos observa desde el otro lado, por la 'puesta en abismo' que supone la sola idea de atravesarlos para llegar al reverso de la realidad. Igual que Atget, Stone demuestra en sus imágenes un especial interés por el mundo que refleja en el agua o en los cristales y, al caminar por el Pabellón, explota hasta el paroxismo este fenómeno en todas sus superficies, estableciendo múltiples

fig 24
Arriba/Izquierda
Altes Museum
Arriba/Derecha
Altes Museum
Abajo/Izquierda
MMA 1554, Berliner Bild-Bericht
Abajo/Derecha
Seidman 249, Berliner Bild-Bericht

fig 25
Izquierda
MMA 7360, Berliner Bild-Bericht
Derecha
Augusta Viktoria-Platz

fig 26
Izquierda
Schaufenster Michels
Derecha
MMA 298 (detalle), Berliner Bild-Bericht

paralelismos entre los vidrios y los mármoles y los escaparates de Berlín, haciendo imposible distinguir que hay delante o detrás, qué tiene vida y qué es inerte; en definitiva, retratarlos como un plano imaginario sobre el que se imprime una sección aleatoria de una 'realidad' poliédrica (fig.26).

El espacio del Pabellón se muestra como una serie de planos en los que el exterior, el cielo, el propio Pabellón y los objetos que lo pueblan se muestran a través de los reflejos⁴⁹. Se construye un juego especular en el que mármoles y vidrios producen infinidad de composiciones superpuestas; "centelleos que fragmentan la visión"⁵⁰ y hacen imposible definir los límites del espacio. Así, las imágenes repercuten sobre todas las superficies "creando una serie de campos que se encuadran indefinidamente y eliminan las distancias que pudieran existir, ya que el punto de partida coincide con el punto de llegada"⁵¹.

Esta subversión de las leyes espaciales y temporales a través de los espejos evoca la suspensión del principio de realidad que caracteriza la lógica del

49
"El Pabellón no está hecho con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos."
QUETGLAS, Josep; Op. Cit; p.86

50
ALI, Sami; *El espacio imaginario*. Ed. Amorrortu. Madrid, 1976; p. 211

51
VV. AA. *Eugène Atget. El viejo París*. p.28

sueño, “y ello menos a causa de lo que se ve que del coeficiente de irrealidad introducido por el paso al otro lado”⁵², que incluso se intuye posible a través de los mármoles. Los reflejos tergiversan el espacio y subvierten el tiempo al traer las imágenes de lugares remotos para evocar la mezcla de realidad y proyección de la mente característicos del arquetipo del flâneur.

Mediante los reflejos la imagen del Pabellón se desdobra de manera literal, pero también metafórica; se convierten en los signos visibles, metáfora visual de las realidades que colisionan a lo largo del reportaje. Este desdoblamiento es el que provoca una interpretación que, al incluir la dimensión imaginaria, ya no es circular sino espiral. Los reflejos representan también los umbrales de un espacio imaginario que deviene en un laberinto inextricable de imágenes duplicadas y deformadas que se entretajan en múltiples direcciones. Así, los espacios de un pequeño pabellón resultan ser los mismos que los de una gran ciudad pero deformados como en un juego de espejos de feria: la ciudad de Berlín aparece entre destellos bajo las fotografías de Sasha Stone, estableciendo un recorrido en un nivel paralelo que amplía la experiencia virtual del Pabellón, a través de su ausencia física, desde la escala doméstica hasta la paisajística.

La narración del reportaje BBB

Hasta el año 2009, el autor del reportaje BBB había permanecido oculto tras el copyright de la agencia y, pese a los retoques, acabó constituyendo la principal fuente documental sobre la que se basó la interpretación, reinterpretación y construcción de la réplica del. Sin embargo, al estudiar la obra de Sasha Stone se descubren unos intereses que subyacen, comunes a varias imágenes, para desenfocar unos contornos que siempre se habían considerado nítidos.

Stone recorre con su cámara los espacios del Pabellón Alemán y les impone una narrativa contaminada de múltiples signos e instrumentos del surrealismo. Para ello interpreta la realidad con un marcado sesgo escenográfico cuyo principal elemento es el vacío, como ya había anticipado en el *Berlin in Bildern*. A través de este vacío pone en paralelo la ciudad de Berlín y la arquitectura del Pabellón, interpretados como escenarios que se vacían de gente y llenan de símbolos y significados, de juegos temporales y espaciales que tienden hilos entre ellos, que establecen corrientes de uno a otro: un sistema de referencias cruzadas que acaban por perturbar la superficie de unas fotografías que habían permanecido inmutables.

Así el Pabellón se contagia del carácter narrativo que Stone superpone a Berlín para proyectar sobre ambos una interpretación ligada a sus deseos sobre el espacio y el tiempo. Stone deambula por un interminable umbral en el que coexisten con naturalidad múltiples realidades a priori

enfrentadas. Lo natural y lo cultural se equilibran en una lectura a través del tiempo extraído y proyectado sobre el espacio, la utopía nostálgica de una era pre-industrial armoniza con la visión de la urbe contemporánea para establecer una simbiosis entre el paisaje urbano y el natural que desvela una postura escéptica del fotógrafo respecto a la tecnología: el deseo de un tiempo detenido en el que pasado y progreso coexisten en perfecto equilibrio, un espacio imaginario en el que lo técnico y lo onírico se entrelazan para conformar un laberinto de sugerencias que se recorre en círculos, sin objetivo ni centro. A través del reportaje, el edificio no se percibe como un objeto inequívoco producto de una celebración de la técnica, sino que se inscribe dentro de un espíritu más cercano al de un dispositivo capaz de provocar múltiples situaciones simultáneas y transgresiones de la lógica espacial. Se captan así unas imágenes en cierto modo más relacionadas con el método paranoico-crítico de los surrealistas que con las supuestas aspiraciones documentales de la fotografía de arquitectura.

De esta manera las fotografías implican una contradicción, pues mientras parecen representar un lugar concreto o específico a través de sus formas, la narrativa que se les impone amplía la noción de ese lugar dándole una dimensión abstracta: las imágenes de Berlín y de Pabellón no tratan de representar un objeto específico con objetividad pues, empujadas hacia el territorio de la ficción, devienen en representaciones de carácter genérico de una 'realidad' que termina actuando a modo de dispositivo capaz de generar unos determinados efectos y sugerencias que resultan de especial interés al fotógrafo para construir su 'historia'. Una historia mediatizada por los instrumentos y códigos del surrealismo, pero también por otras representaciones previas (literarias⁵³ o cinematográficas⁵⁴) contra las que Stone reaccionaba mediante una visión que entraba en conflicto con las imágenes que éstas ya habían depositado en su memoria. Stone recorre Berlín y el Pabellón a lo largo de una línea zigzagueante y transparente que separa sus pasos por un lugar físico de sus pensamientos por un mundo imaginario, como un flâneur que no es capaz de disociar la realidad de sus asuntos, proyectando ambas en una única lámina en la que ambos mundos colisionan: la película sobre la que se impresiona la luz que su mente captura a través de la cámara. La realidad filmada como elemento generador de ficción:

*"The life of a village is narrative... In a city the visual impression succeed each other, overlap, overcross, they are 'cinematographic'."*⁵⁵

Llevando esta analogía más lejos, para Stone caminar por Berlín o por el Pabellón no es solamente como caminar en un sueño, es caminar por un sueño que ya está filmado, centelleando ante los ojos, pues *"recorrer una ciudad es una experiencia cinematográfica incluso antes de que ésta haya sido filmada"*⁵⁶. Una experiencia que fusiona todas las imágenes en una sola,

53

Ver DÖBLIN, Alfred; *Berlin Alexander Platz* (1929), novela en la que Franz Biberkopf, un hombre recién salido de la cárcel trata de reconocer su mundo en el laberinto de la ciudad moderna.

54

Ver RUTTMAN, Walter; *Berlin. Sinfonía de una gran ciudad* (1927)

55

POUND, Ezra; *Paris Letter: December 1921* en *Dial*, LXXII (enero de 1922) p.78

56

CHRISTOPHER, Nicholas; *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Ed. The Free Press. New York, 1997; p.45

pero que con el tiempo vuelve a desdoblarse una y otra vez: el paisaje que se fotografía se retuerce sobre sí mismo hasta transformarse en un laberinto en el que sólo permanecen reconocibles ciertos arquetipos naturales, urbanos y domésticos que, tras la mutación ficticia del entorno, han cambiado de significado. Un laberinto construido a partir de la homogeneización espacial⁵⁷ de Berlín o del Pabellón que se hace posible gracias a la utilización sistemática de instrumentos característicos de la fotografía de arquitectura, al tiempo que se establece una continuidad entre las imágenes que propician su entendimiento como secuencia, como un camino ininterrumpido a través de un espacio unitario y un tiempo circular que amplía la escala del Pabellón hasta la dimensión paisajística.

El recorrido por Berlín aparece 'al otro lado', un laberinto cuyo final y centro resulta ser el pabellón de Schinkel en Charlottenburg: la imagen que, distorsionada por el tiempo y el espacio, desde las chimeneas que proyectan su sombra en forma de columnas hasta la primera imagen del reportaje, acaba por lanzar al futuro, un siglo más tarde, los principios del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de 1929: un laberinto de imágenes en el que nuestro propio reflejo también se proyecta sobre las superficies que construyen la experiencia. Una experiencia que se multiplica infinitamente en el tiempo y en el espacio, en el mundo físico y en el imaginario, a lo largo de los inmensos corredores que se precipitan ante nuestros ojos al abrir el abismo que surge al enfrentar el espejo ante el espejo.

El día ha terminado y, con él, el único paseo⁵⁸ que queda registrado en imágenes del Pabellón Alemán: un camino a través del vacío entre diferentes tiempos y espacios que se enmarañan en la superficie de unas placas fotográficas, también desaparecidas.

57

"El laberinto constituye un agente muy seguro de homogeneización espacial"

NAVARRO BALDEWEG, Juan; *La Habitación Vacante*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001; p.79

58

"Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle" "¿Recogía flores para depositarlas sobre mi desdicha?'. me pregunté, y el ramo cayó de mis manos. Me había levantado para irme a casa; porque ya era tarde, y estaba todo oscuro."

Primera y última frase de WALSER, Robert; *El Paseo*. Ed. Siruela. Madrid, 2012 [1929]

'I get the general idea. She was a tramp from a long line of tramps.'

Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)

fin

Conclusiones *El espejo en el espejo*

Avanzas titubeante en la penumbra, palpando con las yemas de tus trémulos dedos las frías y tersas paredes cristalinas de los tortuosos y anegados corredores que a cada paso se vuelven más y más angostos.

En los remolinos del agua que se agita y revuelve con tu paso reconoces el eco errante de algún grito proferido en otra época por aquellos que transitaron, hace mucho tiempo, este mismo camino. Palabras que han perdido ya su forma y su contenido, ahora sólo un tenue balbuceo.

Pero sigues caminando tras el hilo de una voz, de un delicado susurro que tira de tí hacia no sabes dónde, pues en la oscuridad nada más vislumbra el centelleo fugaz de un rostro, que en esos espejos parecen miles que te arrojan una sonrisa. O una mueca.

Doblas otro recodo. Y la presencia se hace más intensa. Y las paredes se estrechan. Y ya no puedes avanzar.

Te das la vuelta aterrado. Pero no retrocedes. Te lo impide un cristal negro desde el que tu reflejo te mira severamente. En el espejo de sus ojos te ves a tí mismo. Plácidamente dormido. O muerto. Envuelto en terciopelo.

conclusiones

El espejo en el espejo laberinto de reflejos

“El sueño nos revela el pasado, pues procede de él en todos los sentidos. Sin embargo, la antigua creencia de que el sueño nos muestra el porvenir no carece por completo de verdad. Al representarnos como cumplido un deseo, desde luego nos llevan realmente al futuro; pero este futuro que los sueños toman por presente está modelado por el deseo indestructible conforme al vivo retrato de ese pasado.”¹

La Exposición Internacional de Barcelona había terminado. A primeros de marzo de 1930, un puñado de cajas llenas de mármol y cristal esperaban, junto al resto de materiales de la Sección Alemana, un nuevo destino. Sin embargo, su existencia terminó mucho antes, pues desde que Sasha Stone lo había fotografiado, el Pabellón ya era una ficción.

Imágenes que, como un retrato, se encargaban de mostrar un estado ideal, el cuerpo en las condiciones deseadas; un instante congelado, un “momento sutil en el que lo fotografiado ya no es ni sujeto ni objeto sino el devenir entre un estado y el otro”²: un ente espectral que el fotógrafo ha embalsamado con su gesto. Y es a través de este espectro del pasado que lo ya desvanecido se proyecta hacia el futuro, retornando inmutable una y otra vez como huella de su propia ausencia y prueba irrefutable de su existencia, inoculando el presente de nostalgia. Nostalgia a la vez de un tiempo pretérito y de un espacio desaparecido que trata de recuperarse mediante un deseo de fuerza ‘restaurativa’ del pasado idealizado:

“Restoration (from re-stature-re-establishment) signifies a return to the original stasis, to the prelapsarian moment. The past for the restorative nostalgic is a value for the present; the past is not a duration but a perfect snapshot. Moreover, the past is not supposed to reveal any signs of decay; it has to be freshly painted in its ‘original image’ and remain eternally young (...) Restorative nostalgia evokes national past and future (...) [it] gravitates toward collective pictorial symbols and oral culture (...)”

1

FREUD, Sigmund; *La interpretación de los sueños*. Ed. AKAL. Madrid, 2013. p. 624

2

BARTHES, Roland; *La Cámara Lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990. pp.46-47

restorative nostalgia ends up reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time (...) Restorative nostalgia takes itself dead seriously.”³

El cuerpo ausente es reemplazado por sus imágenes, una realidad compleja y poliédrica se sintetiza mediante la ruptura de su continuidad temporal, de la que se extraen unos fragmentos que, de forma casi metonímica sustituyen la existencia del objeto por la ‘esencia’ de su retrato, siempre joven y perfecto, inmune al paso del tiempo o a la decadencia, y desplazado desde la escala íntima a la pública, donde se expone como trofeo (fig.01) de una memoria colectiva que se encarga de asumir esas condiciones extraordinarias como cotidianas.

Las fotografías se convierten así en unos objetos ‘invisibles’ cuyo valor reside en constituirse como detonante de la restitución global de aquello que representan, artefactos incitadores de un estado de ensoñación en el que se interconectan tiempo y espacio, se construye una realidad alternativa a partir de una ficción fotográfica, pues las condiciones de contorno de las imágenes, aquellos aspectos tanto físicos como ideológicos o iconográficos que se encuentran más allá del marco de las mismas, tiende a ser ignorado. Los mecanismos de ficción inherentes a toda representación que pretende destilar unas ciertas ideas o conceptos de un cuerpo u objeto determinados son silenciados por el deseo de restitución⁴, que interpreta las imágenes de manera literal, arrastrándolas desde la esfera de una ficción cuidadosamente construida hacia una interpretación como realidad minuciosamente documentada⁵. Las imágenes (cualesquiera que sean, independientemente del medio del que proceden) adquieren así una relación icónica con el objeto que representan, transformándose en signos que mantienen una relación de semejanza con lo representado a través de la forma o cuerpo que muestran, pero cuyo principal propósito es el de

fig 01

Izquierda

Twin Peaks. Fotografía de Laura Palmer como reina del baile

Derecha

Portada del catálogo de la Exposición de Mies van der Rohe en el MoMA, 1947

³

BOYM, Svetlana; *The Future of Nostalgia*. Ed. Basic Books. New York, 2001; p.50

⁴

“No es la indiferencia lo que le quita peso a la imagen, sino el amor, el amor extremo.”

BARTHES, Roland; *Op. Cit.*; p.43

⁵

“La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.”

Ibidem; p.44

constituirse como un mecanismo que propicia el entendimiento de determinados conceptos a través de la representación arquetípica de la forma.

Este distanciamiento subrepticio entre la realidad y su representación, o entre la correspondencia de las ideas y las cosas en cualquiera de las direcciones del diagrama pendular en el que inscribimos el discurso de la arquitectura, es el origen que comparten los tres episodios en los que se divide esta tesis. Incidiendo en el fenómeno que polariza el entendimiento de la realidad entre lo abstracto y lo concreto y en las interferencias que se producen tanto por el paso de un mundo a otro a través de medios ajenos a la arquitectura, como por las distorsiones que provocan los vínculos emocionales con los objetos y los ideológicos con los conceptos, la tesis doctoral utiliza *'Twin Peaks'* para establecer una analogía entre la construcción literal de la Habitación Roja y la literaria del Pabellón a través del medio cinematográfico y así destilar su contenido simbólico, valores expresivos y el cambio de la cultura arquitectónica a lo largo del siglo XX. También para evidenciar los puntos de contacto que se establecen entre el Pabellón, su representación y el misterio que envuelve a la desaparición del Laura Palmer, la ausente *'femme fatale'* en torno a la cual se construye una ficción⁶ motivada por el deseo, la nostalgia y la búsqueda de aquello oculto bajo las apariencias, bajo los lugares comunes y los testimonios. En definitiva, bajo la superficie.

Es en esta condición al tiempo metafórica y literal de las superficies y de su reverso, de aquello que se encuentra cuando éstas son traspasadas desde el otro lado, que la Habitación Roja sirve como elemento mediador sobre el que extrapolar las interpretaciones del Pabellón, como un artefacto que permite identificar los distintos tejidos que forman la red de acontecimientos, conjeturas y deseos en torno a este objeto cuya principal huella en la historia de la arquitectura del pasado siglo es la de un doble vacío: el de su espacio y el de su ausencia.

En la primera secuencia de *'Twin Peaks'* aparecen, uno tras otro, los elementos arquetípicos mediante los cuales se configura una narración en la que se identifican múltiples puntos de contacto con el relato que el siglo XX ha construido sobre el Pabellón. Tras la secuencia de créditos aparece una toma exterior de una casa al borde de un lago cuya orilla divide el plano horizontalmente en dos mitades, equilibrando visualmente el entorno doméstico con su reflejo en la superficie del agua. Acto seguido, una mujer estudia su reflejo en un espejo. Y, a continuación, un habitante del pueblo encuentra un cadáver envuelto en plástico que la corriente ha arrastrado hasta la orilla (fig.02). Se establecen así, desde un primer momento, los símbolos en los que se apoya la construcción narrativa de la serie: el ámbito doméstico, los reflejos y el cuerpo de Laura Palmer como el elemento que los une en su ida y vuelta entre la casa y la superficie que la refleja.

6

"Laura Palmer serves as structuring absence that organizes the desire of the other characters and the spectator (who wants both to understand Laura and to find the solutions to her murder)."

MCGOWAN, Todd; *The impossible David Lynch*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007. p.130

fig 02

Izquierda

Twin Peaks. Fotograma de apertura de la serie

Derecha

Twin Peaks. Pete Martell encuentra el cadáver

Este acontecimiento traumático provoca un cambio brusco en la manera de percibir a Laura, pues a partir de este momento habita en dos realidades simultáneas: la del cuerpo y la de la memoria, que se disocian. Coexisten dos imágenes que, representando un mismo 'objeto', evocan ideas y acontecimientos diferentes. Cuando se fotografía su cadáver, la imagen de su cuerpo lívido y envuelto en plástico se solapa con aquel retrato de la reina del baile ya perteneciente al imaginario colectivo, propiciando un conflicto que nos hace indagar en aquello que había tras las apariencias del retrato, en lo que subyace bajo la superficie y que, a posteriori, revela signos que debieron ser premonitorios.

Este fenómeno provoca una doble fuerza interpretativa: por un lado, una constante proyección hacia el pasado en busca de esos signos y, por el otro, una fuerza contrapuesta hacia el presente que pretende, a través de esa visión nostálgica, restituir la imagen ideal a pesar de los signos. De esta manera, las imágenes de Laura Palmer se desgajan de la dimensión temporal, provocando que su cuerpo se perciba a través de la simultaneidad de tales fuerzas interpretativas. Tiempo y espacio se desligan para formar una sustancia que sólo es capaz de restituir su continuidad a través de la proyección psicológica que, individualmente, se efectúa sobre el cuerpo, que nunca más podrá ser considerado como uno sólo debido a la duplicidad de las imágenes.

Es en este momento cuando cobran especial importancia los diferentes fragmentos que, procedentes de distintos medios, se investigan en aras de volver a formar una imagen unitaria. Textos, vídeos y testimonios se trenzan en una compleja y heterogénea cuerda de cuyos cabos, pasado y presente, cada intérprete percibe una fuerza distinta. El mundo idílico de lo doméstico y su reverso entran en contacto a través de la metáfora del haz y el envés, de los reflejos en las superficies y los espejos que, en un nivel perteneciente a la metafiction del relato, se han instrumentalizado en esta investigación para proyectarlos sobre la historia del Pabellón y su

imagen, permanentemente duplicada a través de las ficciones literarias y fotográficas, durante el siglo XX.

Tras la construcción del Pabellón de Barcelona, réplica del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, se produce un intento de suplantación del objeto original fruto del fenómeno de 'nostalgia restaurativa'. Pero una vez erigido, su espacio, su materialidad no tiene las mismas características que se perciben desde las fotografías, principal medio por el que el Pabellón construye y disemina su discurso. Las imágenes de la réplica permiten realizar una comparación directa entre ambos objetos a través del mismo medio de representación, sin la intermediación de nada ni nadie que, a través de sus testimonios, traslade la experiencia de mirar las imágenes hasta el relato de una visita. Por ello, la comparación de los dos objetos por medio de las fotografías permite evaluar la validación de la réplica.

La comparación de las imágenes (fig.03) revela unas superficies más opacas y con menor vibración que las del reportaje BBB, un espacio también vacío, pero más estático, cuyos contornos no se muestran tan volátiles; los reflejos no poseen la misma nitidez ni producen una desorientación tan acusada como en las imágenes de Sasha Stone. Incluso el espacio parece tener una proporción distinta, pues el énfasis en la horizontalidad es mayor en el reportaje BBB.

Sin embargo, no es sólo que las imágenes sean diferentes, sino que, tras casi seis décadas de interpretaciones, hipótesis y conjeturas realizadas sobre el reportaje BBB, las fotografías de Stone siempre se encuentran presentes tanto al observar la réplica como sus imágenes, por lo que éstas ya no pueden ser observadas por un 'ojo inocente':

"el ojo inocente no existe. Cuando se pone a trabajar el ojo ya es antiguo, ya está obsesionado por su propio pasado, por viejas y nuevas insinuaciones que le llegan del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solitario, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo cómo ve, sino lo que ve, está regulado por la necesidad y el prejuicio. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. Ni se trata de reflejar tanto como de recibir y construir. Lo que se recibe y construye no lo ve al desnudo, como elementos sin atributos, sino como cosas, como comida, como gente, como enemigos, como estrellas, como armas. Nada se ve desnudo ni desnudamente. Los mitos del ojo inocente y de un absoluto que viene dado son cómplices perversos. Ambos preservan y derivan de la concepción del saber cómo procesar las materias primas que se reciben a través de los sentidos, y suponen estas materias primas como algo que se puede descubrir a través de ritos de purificación o de una

fig 03

Izquierda

Fotografía del Pabellón Alemán.

Sasha Stone, julio de 1929

Derecha

Fotografía del Pabellón de Barcelona.

José Vela, marzo de 2009

*desinterpretación metódica. Pero la recepción y la interpretación no constituyen operaciones separables, sino que son totalmente independientes. Conviene recordar el aforismo kantiano: el ojo inocente es ciego y la mente virgen está vacía. Es más, no podemos distinguir en el producto final lo que se ha recibido de lo que se ha construido. No se puede extraer el contenido a base de quitar capas de comentario.”*⁷

Las imágenes del reportaje de Sasha Stone no pueden desprenderse ya de todas las ‘capas de comentario’ que, durante años, han envuelto de palabras los espacios que representaban ante la imposibilidad de traspasarlos con nuestra presencia. Tampoco de las lecturas cruzadas ni de las contaminaciones que otros medios han provocado sobre el reportaje, pues gracias a éstas el Pabellón ha adquirido sus valores simbólicos.

Es por ello que ante la réplica y sus imágenes se manifiesta necesariamente un ámbito duplicado en el tiempo que se solapa con lo que se observa. El objeto entra en conflicto con las ideas que representa. Pasado y presente se perciben de forma simultánea, pues entre ellos sólo se interpone una fina membrana casi transparente, el elemento que revela que ese objeto es ya otro tras su fricción con el mundo. Como un envoltorio de plástico que sólo permite participar en esa realidad polarizada entre dos tiempos, y mirarlos alternativamente para conformar un diorama que permita su percepción en paralelo a través de un tiempo escindido, ya que el valor de culto alcanzado por las imágenes BBB, su ‘aura’, establece una cierta lejanía con la réplica:

*“La definición de ‘aura’ como la manifestación irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse no viene a ser otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en las categorías de la percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. De hecho, una cualidad capital de las imágenes de culto es ser inaproximables. Por su propia naturaleza siguen siendo ‘lejanía’, por cerca que pueda estar. La cercanía que puede obtenerse de su materia no perjudica a su lejanía, que se mantiene una vez aparecida.”*⁸

La lejanía tanto física como temporal del observador respecto al objeto cristaliza en el deseo de habitarlo en una estancia que, como en los sueños, sólo puede ser imaginaria. Es entonces cuando se produce un trasvase entre los medios, el discurso y las diferentes formas de interpretarlo que contaminan las imágenes desde otras disciplinas. La profusión del reportaje BBB motiva la interacción entre sus fragmentos, su interpretación como fotogramas de una secuencia que, reconstruida mentalmente, impone una condición de continuidad entre las partes.

7

GOODMAN, Nelson; *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de símbolos*. Ed. Paidós. Barcelona, 2010; pp.22-23

8

BENJAMIN, Walter; *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2008; p.101

fig 04
The Attitudes of Animals in Motion, 1881
Edweard Muybridge

Con las cronofotografías de Edweard Muybridge (fig.04) se introduce una visión continua de fragmentos aparentemente consecutivos que acaban por cristalizar en el invento del cinematógrafo, gracias al cual la construcción espacial y temporal que, a nivel mental, era requerida para formar la secuencia, viene ahora dada. El cine, por una cuestión de formato, escala e, incluso, de escenografía, permite una inmersión más profunda en el mundo virtual que representa, también por su continuidad literal a través del tiempo, que se constituye como su materia principal de trabajo⁹. En el medio cinematográfico discurren en paralelo la construcción física del ámbito en el que la acción tiene lugar y su representación artística o estética para dotar a ese espacio de las condiciones expresivas que favorezcan la comprensión de la historia, lo que establece un cierto paralelismo con la conjunción de la arquitectura y su representación para transmitir una serie de ideas y conceptos. El cine se percibe al mismo tiempo como realidad construida y representada que, al igual que el reportaje BBB, es habitable en un nivel imaginario:

*"To be sure, the events in the photoplay happen in the real space with its depth. But the spectator feels that they are flat pictures which only the mind molds into plastic things. Again the events are seen in continuous movement; and yet the pictures break up the movement into a rapid succession of instantaneous impressions (...) The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion."*¹⁰

9

Ver TARKOVSKI, Andrei; *Esculpir el tiempo*. Ed. Rialp. Madrid, 2017

10

MÜNSTERBERG, Hugo; *The Photoplay: A Psychological Study*. Ed. D. Appleton and Company. New York, 1916; pp.171-173

Así, con el entendimiento del cine como un fenómeno de masas, la continuidad de éste queda asimilada, traspasándose de nuevo a otros formatos de imágenes consecutivas, como el photobook o el photoplay¹¹, en el que los fotogramas adquieren continuidad mediante injertos textuales para contar las películas en un formato de papel. Así, fragmentos que se colocan en proximidad, se interpretan como una secuencia unitaria con la ayuda del texto.

Este fenómeno, además de suponer un evidente contacto con la difusión del Pabellón a través de textos y fotografías, incide en la capacidad del medio cinematográfico para construir una ficción a partir de fragmentos de la realidad, fusionando lo físico y lo mental:

“Louis Aragon was to note this property of the film to focus attention and reformulate the real into the imaginary, the ability to fuse the physical and the mental, later to become a surrealist obsession (...) [Aragon meditated on] the possibility of disclosing the inner ‘menacing or enigmatic meanings’ of everyday objects by simple close-up techniques and camera angles, light, shade and space established, for Aragon, the poetic potential of the art: ‘To endow with a poetic value that which does not possess it, to willfully restrict the field of vision so as to intensify expression: there are two properties that help make cinematic decor the adequate setting of modern beauty.’”¹²

Este “decorado cinemático” imbuido de valor poético al que se refiere Aragon es el que traspone Sasha Stone cuando fotografía el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, del que el reportaje BBB supone un epítome y que, ante la ausencia del objeto, acaba desgajándose del mismo y dejando múltiples huecos y silencios que son rellenados con texto. Sus imágenes se erigen como medio y médium para contactar con sus espacios desaparecidos.

Es así que las técnicas, instrumentos, mecanismos y referencias a los que Stone recurre para fotografiar el Pabellón quedan adheridos a su interpretación como los “valores poéticos” que menciona Vidler y, tanto el entendimiento de las dieciséis fotografías como una secuencia, como sus recursos expresivos e ideológicos, han impregnado los discursos en torno al Pabellón Alemán.

La ‘lectura’ del reportaje BBB como un recorrido en continuidad no viene dada solamente por la interpretación de sus imágenes como fotogramas de una única secuencia, sino también por la manera en la que Stone captura los espacios: utilizando composiciones ‘tranquilas’ y “puntos de vista clásicos”¹³ que huyen de visiones expresionistas en las que la captura de la realidad está mediatizada por la cámara fotográfica. Su propósito es realizar

11

El *photoplay* era un formato especialmente popular durante los años del cine mudo (1895-1929). En éste las películas se trasladaban como fotonovelas a un formato escrito para su distribución en revistas.

12

VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001; p.109

13

PAENHUYSSEN, An; *Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape in New German Critique* vol37, nº1109, invierno de 2010; p.15

unas imágenes que se relacionan mentalmente con la forma natural de mirar. Así, la altura del punto de vista se mantiene constante. Hay una renuncia sistemática a la frontalidad para que los espacios se presenten de manera natural, favoreciendo una lectura en continuidad.

Las imágenes del reportaje se suceden como instantes captados durante un paseo por lugares vacíos a lo largo del día, de la mañana al anochecer. Una colección de fotografías que ilustran el recorrido de un flâneur que camina por el Pabellón entendido como una metrópolis.

Stone se vale de una serie de operaciones que traspasa desde *'Berlin in Bildern'* al reportaje BBB, estableciendo una relación homotética entre ambos por la cual su visión de Berlín como una ciudad inscrita en la historia, en la que "lo natural y lo cultural se encuentran en equilibrio"¹⁴, se entrelaza con las imágenes del Pabellón, empleando instrumentos análogos para equiparar lo industrial y lo doméstico. Bajo la mirada de Sasha Stone, el Pabellón Alemán y Berlín discurren en paralelo, interpretados como objetos que oscilan desde sus raíces en el pasado hasta su proyección en el futuro.

Sin embargo, junto con esa postura ideológica respecto al paisaje natural, urbano e industrial, Stone también impregna su trabajo con la influencia del dadaísmo y el surrealismo, y del subjetivismo inherente en estos movimientos, por su falta de confianza en la tecnología y, más especialmente, por la búsqueda, a través del conocimiento del medio fotográfico, de las paradojas que la propia realidad es capaz de manifestar en las imágenes. Mundos dentro de otros mundos, visiones que emergen fruto de la tensión entre los que se ve y lo que se percibe, entre lo que se tiene al alcance de la mano y aquello que se desea. En definitiva, de esas propiedades por las cuales el cine y la fotografía son disciplinas que posibilitan fusionar lo físico y lo mental a las que Aragon hacía referencia como marco de la 'belleza moderna' y que Stone canaliza a través de la figura del flâneur.

El reportaje BBB se impregna de la imaginería de esta figura literaria que ha había identificado Walter Benjamin como clave de la modernidad y símbolo de una filosofía del espacio frente al tiempo:

*"La calle conduce al flâneur a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es se propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz de gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo."*¹⁵

14

Ibidem; p.7

15

BENJAMIN, Walter; *El libro de los Pasajes* (Ed. Rolf Tiedemann). Ed. AKAL. Madrid, 2004; p.422

Esta brecha temporal entre el presente y el pasado, que el flâneur percibe con gran intensidad y como mecanismo de construcción su experiencia, aparece también en las imágenes del Pabellón Alemán, pero solo cuando se analizan en paralelo al *'Berlin in Bildern'*. Diferentes tiempos se interconectan a través de un único espacio que, en su condición de depósito temporal, queda desvinculado de la realidad para inscribirse como espacio imaginario, cambiante y heterogéneo, en el que cada uno de los fragmentos que lo compone no es sino el centelleo que lo imaginario y onírico proyecta sobre lo cotidiano, de tal manera que *'lo conocido deviene en un instante irreconocible, hasta el punto de que el paseante parece perderse en sus propias huellas'*¹⁶. Unas huellas que no se restringen al ámbito del Pabellón, pues a través de su constante referencia a Berlín, a su escala temporal y a su condición de tramo de continuidad, éste adquiere esa dimensión de mundo dentro de otro mundo, de espacio que condensa y refleja a otro más grande dentro del cual se inserta: el laberinto urbano al que Tafuri¹⁷ hacía referencia en sus estudios del Pabellón, y que oscila entre el Berlín de Stone en lo iconográfico y a la representación de la industria alemana en lo formal.

fig 05

Fotografía de los Stands de la seda, Sasha Stone

El Pabellón Alemán, como muestra de la industria alemana dentro de la Exposición Internacional, establecía un cierto juego de carácter mimético con el diseño de los stands propuestos por Mies van der Rohe y Lily Reich. El Pabellón era el elemento a través del cual podían proyectar lo futuro a través de la abstracción, sin las constricciones que el academicista Palacio del Vestido (Joan Roig y Emili Canosa, 1928) suponían en los stands de la seda (fig.05). Para el diseño de la exposición, Mies y Reich emplean mecanismos y elementos que suponen un fuerte contraste con las propuestas del resto de países. Y, sobre todo, un esfuerzo de abstraerse de la arquitectura de los *'beauxartiana'* palacios con el uso de un “falso techo de telas suspendidas y un suelo de linóleo”¹⁸ que establecen dos planos

16

GUTIERREZ, Menchu; *Prólogo* en WALSER, Robert; *El Paseo*. Ed. Sruela. Madrid, 2017; p.10

17

TAFURI, Manfredo; *The Stage as Virtual City en The Sphere and the Labyrinth: Architecture from Piranesi to the 70s*. Ed. MIT Press. Cambridge, 1987

18

MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA; Laura; *Bauhäusler on the Franco-Spanish border en Architectural Histories*, 4 (1):15; p.8

horizontales que dialogan con el Pabellón en un nivel estratégico al tiempo que velan los espacios academicistas en los que se insertaban. “Los tejidos expuestos se colgaban de tubos de acero cromado que avanzaban sobre cristales de diferentes alturas, proporciones y colores que dividían el espacio”¹⁹ evocando el sistema de ‘muros deslizantes’ del Pabellón tanto en lo material como en lo proyectual, pero también en lo estratégico. Si el Pabellón tomaba la “forma tranquila de una casa”²⁰ a través de su escala, su materialidad y el empleo del mobiliario, en los stands de exposición de productos industriales, los muebles producidos en serie se introducen para remitir al ámbito doméstico; objetos cotidianos que se presentan a lo largo de toda la exposición como “fragmentos domésticos”²¹ que entrelazan la escala de la casa y de lo industrial.

De este modo Mies establece una conexión entre lo industrial y lo doméstico, al tiempo que impone los códigos de un espacio moderno sobre otro historicista, proyectando una imagen de vanguardia sobre aquellos elementos que remitían al pasado.

Por el contrario, cuando Stone fotografía el Pabellón Alemán, pone en funcionamiento el juego inverso: superpone al espacio moderno del Pabellón su visión de los objetos como elementos inscritos en la historia, en contraposición a la condición abstracta de la arquitectura de Mies. Se identifica así una contradicción entre ambos procedimientos, el de Mies y el de Stone, pues mediante el empleo de los mismos elementos se establece un código semántico inverso que introduce una doble fuerza en la interpretación del Pabellón a través de sus imágenes y desde su origen; una constante duplicación de cosas e ideas gracias a la cual el reportaje BBB es simultáneamente el haz y el envés de un único objeto que se desdobra a través de mensajes enfrentados.

Fuerzas interpretativas opuestas operan sobre él simultáneamente en base a dos sistemas: el que documenta un espacio real de manera objetiva, y el que genera un espacio imaginario al injertar una determinada narrativa en las imágenes. Un juego infinito de espejos que sólo es acotable cuando se interpreta a través de una proyección subjetiva sobre lo que se percibe, conectando el espacio con nuestros recuerdos y nuestros anhelos, que devienen en instrumentos fundamentales para descifrar unas imágenes cuyo significado fluctúa permanentemente entre el “*tiempo desaparecido*” de Benjamin y el espacio, fragmentado y duplicado a través de los reflejos.

Todo intérprete del Pabellón se convierte en un flâneur cuya percepción es el equilibrio entre lo que ve y lo que desea.

Esta duplicación constante al percibir el Pabellón es la que introduce el germen de ‘lo inquietante’ en su interpretación. Una duplicación imaginaria al presentar ideas contradictorias y otros juegos surrealistas, también de

19

Ibidem p.9

20

RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Le Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone*. Cahiers d'Art nº8, 1929

21

MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA; Laura; *Op. Cit.*; p.10

carácter visual a través de los reflejos y, sobre todo, la duplicación literal con la construcción del Pabellón de Barcelona en 1986.

Todo lo relativo al Pabellón implica una repetición de su imagen en el tiempo y en el espacio. Repetición que, según Kofman, es el elemento necesario para la irrupción de 'lo inquietante':

*"There can be no instance of the uncanny that does not always imply repetition."*²²

Si la ausencia del Pabellón Alemán provoca un desplazamiento de las imágenes de Stone desde lo artístico a lo documental, su instrumentalización en la construcción de la réplica pone de manifiesto esa diferencia a través de la duplicación del Pabellón. El 'oscuro objeto del deseo' que ha traspasado el siglo XX como un espectro retratado en blanco y negro colisiona con el cuerpo que ahora se encuentra en el mismo lugar. Lo que en nuestra mente era familiar, se ha vuelto extraño al cobrar forma física:

*This uncanny, wrote Freud, is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression... The uncanny is something which ought to be remained hidden but has come to light."*²³

La fuerza de la "nostalgia restaurativa" intenta traer de vuelta el Pabellón Alemán tras haber impuesto a sus imágenes un valor hermenéutico, ignorando todo aquello que había bajo la superficie del retrato y con el convencimiento de que la realidad puede replicarse; sin embargo, no era cuestión de duplicar un espacio, sino de replicar una ficción en otro medio.

Las imágenes de la BBB no muestran una realidad documentada con precisión, sino una ilusión construida meticulosamente a través del vacío y los reflejos que interpela al observador a descifrar un espacio jeroglífico que se percibe como en los sueños, donde los objetos albergan un significado oculto, pues las cosas son sólo la leve huella de las ideas; simples máscaras de símbolos. Pero cuando los símbolos intentan cristalizarse, al contacto con la punta de los dedos, resultan no ser más que objetos, fríos y silenciosos, cuyo peso sepulta aquellas ideas que antes flotaban en el aire inexistente de las fotografías. Arrancados desde aquel ámbito onírico, los símbolos se desvanecen. En el mundo físico no se expanden ni nos envuelven; ni tan siquiera se perciben mas que como un tenue recuerdo, una interferencia que evoca otro espacio y otro tiempo deformando aquello que se mira, ahora devenido en anamorfosis que sólo puede restituirse desde la proyección subjetiva.

22

KOFMAN, Sarah; *Freud and Fiction*. Ed. Northeastern University Press. Lebanon NH, 1991.; p.137

23

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992. p.13

fig 06

Izquierda

Twin Peaks. Laura envuelta en plástico

Derecha

Fotografía del Pabellón de Barcelona. Colocación de la escultura de Kolbe en la réplica de 1986

El Pabellón de Barcelona es siempre un proyecto inacabado, situado en un tiempo suspendido, cuyo cuerpo es aséptico en comparación con de las fotografías; está vaciado de aura que, desde las imágenes, arrastra a la réplica hacia el pasado para poner en paralelo aquel retrato con el nuevo cuerpo que ha aparecido, cuyos símbolos no pueden tocarse a través del plástico que los envuelve (fig.06).

24

"No deja de ser atrevimiento el decidirse a hacer la prueba de volver a tener ante los ojos y con la tridimensionalidad de sus espacios lo que hasta hace poco fue fundamentalmente una referencia gráfica."

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; Mies van der Rohe: *El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993; p.39

25

JAUQUE, Andrés; PHANTOM. *Mies as rendered society. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*. Ed. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013; p.4

26

DOLAR, Mladen; *I Shall be with you in your wedding-night: Lacan and the Uncanny in Rendering the Real* (Fall, 1991). Ed. The MIT Press. p. 23

27

"La reconstrucción del Pabellón no es sino la fantasmaticización de aquello que estuvo allí, y se fotografió."

VELA CASTILLO, José; *(de)gustaciones gratuitas de la deconstrucción, la fotografía, Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona*" Ed. Abada. Madrid, 2010; p.52

La réplica del Pabellón Alemán pretendía la restitución completa de las imágenes²⁴ en un momento en el que "los criterios fundamentales del Movimiento Moderno ya habían sido reemplazados por los del Postmodernismo"²⁵, en el que la autonomía de la arquitectura frente al entorno se había sustituido por su integración en el contexto físico e histórico. Si la interpretación de Sasha Stone introduce la interrupción brusca de la representación paisajística de Berlín en el Pabellón, la réplica se propuso establecer una continuidad entre los Palacios de la Industria y el Pueblo Español, un hito en un recorrido que, a modo de nota sincopada, recuperase, en forma de monumento, el esplendor y el tiempo perdido desde 1929. Pero la visión sobre aquellos días del periodo de entreguerras, ya había cambiado:

*"What is currently called postmodernism is a new consciousness about the uncanny as a fundamental dimension of modernity. It doesn't imply a going beyond the modern, but rather an awareness of its internal limit, its split, which was there from the outset."*²⁶

El Pabellón de Barcelona intenta restituir la 'casa vacía' que representaban las fotografías de Stone, es la fantasmaticización²⁷ del reportaje BBB, del objeto que muestra, de su forma precisa. Pero es aquello que suya en las

imágenes y que, según Dolar, estaba allí “*desde el principio*” lo que se ausenta al contemplar la réplica: la ficción introducida por Stone en las fotografías. Una ausencia que se hace presente al deambular por el espacio en busca de umbrales, laberintos y espejos que no emergen, pero que vuelven a la mente como un recuerdo reprimido al intentar recuperar un pasado que entra en contacto con el presente que quiere reemplazarlo, tal y como observa Vidler:

*“In its aspiration to recover the past, postmodernism has generally substituted the signs of its absence, perhaps, in the process, engendering a house more truly haunted than that of modernism, but, for all this, hardly a more comforting or stable entity.”*²⁸

El Pabellón de Barcelona, mediante un intento de repetición literal del pasado, se constituye como un dispositivo estrechamente relacionado con ‘lo inquietante’ y que construye una realidad a partir de la ficción de Stone en el Pabellón Alemán, entremezclándolas. Una ficción basada en los códigos del surrealismo, en su preferencia por el mundo pasado y por mostrar valores ocultos de la realidad, por vincular tiempos y espacios distintos, reales e imaginarios, a través de una representación artística ligada a los preceptos del psicoanálisis y, por lo tanto, a la manifestación de las imágenes de la mente en el mundo físico, de “*aquello que está reprimido y ve nuevamente la luz*”, como decía Freud, por lo que el Pabellón Alemán, desde su origen como ficción, también encuentra un vínculo con ‘lo inquietante’.

Esta representación de tintes psicofísicos que está presente en el Pabellón Alemán impregna también otros medios, especialmente al cinematográfico tras la II Guerra Mundial, según apunta Christopher:

*“At the same time that postwar traumas shape the lives of our cities, the craze of psychoanalysis hits our shores with a vengeance and for a while remains a peculiarly urban phenomenon. In Hollywood, of all places, the obsession with psychoanalysis surfaces rapidly and is taken up with immediate enthusiasm by the film industry.”*²⁹

La industria cinematográfica emplea estos instrumentos de representación espacial, sobre todo en el *film noir* o cine negro. Un cine en el que la fuerza del deseo, normalmente encarnada en la *femme fatale*, transforma la percepción del espacio, retuerce y oscurece las ciudades hasta convertirlas en laberintos compuestos por destellos de paisajes urbanos, domésticos e industriales en decadencia. Espacios en los que el entorno se construye a través de lo subjetivo, en el que el ámbito íntimo de lo doméstico tamiza y deforma el paisaje.

28

VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely.*; p.66

29

CRISTOPHER, Nicholas; *Somewhere in the Night. Film noir and the American City.* Ed. The Free Press. New York, 1997; p.46

Por esta conexión entre diferentes medios el reportaje BBB y las referencias bibliográficas del Pabellón se reinterpretan en esta tesis como el *photoplay* de un *film noir*, en el que el espacio ‘miesiano’ deviene en una deformación de Berlín que contiene los ecos del ‘laberinto urbano’ del que hablaba Tafuri. Ecos que reaparecen al observar los mudos espacios de la réplica, de la casa que ahora se ha vuelto extraña, para incitarnos a revivir aquel mundo imaginario y desaparecido que está contenido en la forma de un recuerdo. La réplica es un monumento, un escenario donde tiene lugar la espacialización de diferentes tiempos, el crisol en el que todas las imágenes fotográficas y literarias del Pabellón se vislumbran fugazmente a través de un cuerpo sin vida. Imágenes que, como escribe Dodds, reclaman su propia autenticidad:

“The canonical photographs and both the Barcelona Pavilions (1929 and 1986) are separate and discrete works, all of which have their own unique claim to authenticity.”³⁰

El Pabellón se interpreta como un recipiente de los deseos de Stone, de Mies y de tantos otros que se conectan con los nuestros en una mezcla violenta que transforma la atmósfera del Pabellón en un espejo destrozado cuyas esquirlas reflejan ficciones diferentes. Los fragmentos de tiempos, paisajes y ámbitos, de certezas, de sospechas, de símbolos y deseos convergen aquí, en este ámbito escenográfico, significado a través del terciopelo rojo, en el que lo real y lo imaginario concurren. Un ámbito que, por su capacidad de evocar otros momentos y lugares, conecta con los espacios cinematográficos de David Lynch en la interpretación de Martin:

“The work of David Lynch is characterized by a succession of formal stages. His films make room for delineated space to create a struggle between the contained and the unlimited, the anxieties of claustrophobia versus the threats of boundlessness. His stages offer, paradoxically, a form of restricted infinity—they are sharply structured environments in which anything appears possible(...) These arenas are built and filmed in anticipation of something essential beginning—a transformation, a confrontation or a revelation. Stages occupy a privileged position in his architecture, often existing within a central chamber at the heart of the film(...) The defining features of these spaces—thick curtains, raised platforms and compelling music—have become emblematic of Lynch’s work as a whole.”³¹

30

DODDS, George; *Building Desire On the Barcelona Pavilion*. Ed. Routledge. London & New York, 2005; p.122

31

MARTIN, Richard; *The Architecture of David Lynch*. Ed. Bloomsbury. Londres, 2014; pp.133-134

Es en este punto donde la mediación de ‘Twin Peaks’ y la Habitación Roja vuelve a ser especialmente valiosa para comprender el fenómeno de desdoblamiento literal y metafórico del Pabellón estudiado en esta tesis doctoral. Una mediación en la que el cine deviene en el instrumento de conocimiento para comprender la diseminación del discurso de la

arquitectura por su capacidad para construir mundo imaginarios en los que el espacio construido y el espacio narrativo se equiparan formando una expresión continua y uniforme. En el cine las palabras, forma e imágenes no pueden desligarse unas de otras, pues el valor de los conceptos, su significado, se encuentra en el conjunto, sin que unos medios prevalezcan sobre los otros:

*"A thing in itself never expresses anything. Is the relation between things, that gives meaning to them and that formulates a thought. A thought functions only as a fragmentary part in the formulation of the idea."*³²

Pese a que el indudable centro del laberinto narrativo de la serie de David Lynch es Laura Palmer, el relato toma su nombre a partir de una sinécdoque que se establece entre ésta y su contorno: Twin Peaks. El pueblo y sus habitantes se transforman en el negativo de Laura para darle un significado; como si todo aquello que permanece tras su desaparición revelase lo concerniente al vacío que ha dejado: la imagen ausente del retrato sustituida por un cadáver amoratado. Es a través de la representación del pueblo, de sus habitantes y de su modo de vida mediante los símbolos e imágenes identificados con las vanguardias de principios del siglo XX y que también encontramos en la imaginería de Sasha Stone (fig.07), como Lynch construye un 'fondo' a través del cual la 'figura' que se le ha arrancado violentamente cobra sentido, pero ahora bajo la estética de 'lo inquietante'.

'Twin Peaks' se transforma en un artefacto cuyos engranajes se conectan, unos con otros, a través de los testimonios, hechos, filias, fobias e impresiones en torno a la figura de Laura Palmer. Forman un mosaico en

fig 07
Izquierda
Fotograma de los créditos de Twin Peaks
Derecha
Central Eléctrica de Klingerberg, 1929
Sasha Stone

32
HOFFMAN, Hans; *The Search for the real in the visual Arts in Search for the real and other essays*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA, 1967; p.48

el que lo cotidiano y lo real se equilibran con lo esotérico y lo imaginario a través de un deseo motivado por una ausencia imbuida de misterio y hechos que no encajan:

*"I didn't try to make 'Twin Peaks' realistic – it's sort of a mythical town and it's a desire town(...) The story revolves around what happens when the most popular girl in high school is mysteriously murdered – she's found floating face down at the Packard Saw Mill. We then get to know the secret lives of all the people in the town as an FBI agent attempts to unravel the crime."*³³

La ciudad al completo se transforma de este modo en un objeto de deseo cuya construcción visual pivota entre el paisaje natural y el industrial, con lo doméstico ejerciendo de bisagra entre ambos. Los acontecimientos se ven replicados en todos los ámbitos a través de este sistema de engranajes: un conjunto cuyos elementos son dependientes unos de otros a nivel físico, pero también sociológico o psíquico, puesto que lo que acontece en cada uno de ellos tiene su origen en los otros, que a su vez vuelven a recibir los ecos de aquel, formando una tupida red bajo la que se encuentra la Habitación Roja concentrando todos los mecanismos espaciales y diegéticos de *'Twin Peaks'*. La Habitación Roja es una abstracción motivada por el deseo que, condensando los lugares, personajes y acontecimientos de la narración, sirve como proyección imaginaria del ámbito real del que procede: Twin Peaks. Un sistema de relaciones similar al que se establece entre el Pabellón Alemán y el *'Berlin in Bildern'* a través del reportaje BBB.

fig 08

Izquierda

Carta de Oriol Bohigas a Mies van der Rohe

Derecha

Fotograma de Twin Peaks

La Habitación Roja, de igual manera, entra en contacto con la 'realidad' a través de los mismos símbolos que se encuentran en las imágenes del Pabellón Alemán: *umbrales y laberintos* que se manifiestan como un espacio imaginario oculto tras los reflejos la tersa superficie del agua y los *espejos*, pues es través de los reflejos que este 'otro mundo' entra en contacto. En *'Twin Peaks'* los espejos son el umbral entre el mundo real y

33

LYNCH, David cit. en OLSON, Greg; *David Lynch. Beautiful Dark*. Ed. The Scarecrow Press. Toronto, 2011. p. 301

el imaginario, entre los hechos que rodean el asesinato de Laura y el deseo imposible de recuperarla. Y es este deseo reprimido, el “amor hacia un cadáver”, el que sirve de detonante para conformar, durante un sueño, primero, la Habitación Roja en la mente del agente Cooper. Un sueño en el que se ve a sí mismo envejecido y a Laura diciéndole que volverán a verse (fig.08): pasado, presente y futuro convergen a través de lo onírico, que se muestra como la única vía posible de realizar un deseo: la restitución del cuerpo.

Este breve acontecimiento hace a Cooper indagar en las pruebas y en los testimonios, reconstruir paso a paso todo lo concerniente a Laura y a su existencia oculta hasta que, finalmente, consigue acceder y habitar la Habitación Roja. Un espacio conformado mediante su relación abstracta y enigmática con Twin Peaks, el mundo del que surge por el deseo de traer de vuelta a Laura. Desde la abstracción de lo real, el ámbito se formaliza en un infinito laberinto de terciopelo rojo, un espacio imaginario por el que Cooper, ya devenido en un flâneur, deambula expectante por sus corredores y estancias. Habitaciones que se repiten una y otra vez, ligeramente modificadas, por los ecos de sucesos pasados y futuros. El espacio se entrelaza con diversos acontecimientos que concurren para mostrar una serie de reflejos deformados del paisaje de Twin Peaks, de sus habitantes y de los hechos que rodean la muerte de Laura, que se muestran en clave simbólica que, como los sueños, deben interpretarse.

Al igual que en la Habitación Roja, en el Pabellón de Barcelona se condensan los símbolos y signos de lo subjetivo y de lo onírico que han traspasado el siglo XX –las interpretaciones, intuiciones, palabras e imágenes– convirtiéndose en un lugar físico que cristaliza como suma de fragmentos de muchos tiempos y lugares gracias a la “fuerza restaurativa” de la nostalgia. En estos ámbitos, que son a la vez reales e imaginarios, todo sucede al menos dos veces; el presente mira hacia el pasado en busca de la imagen ausente para traerla de vuelta y proyectarla hacia el futuro (fig.09). Una imagen que se busca incesantemente, pues aún debe habitar en alguna de las dimensiones espaciales y temporales a las que se tiene

fig 09
Izquierda
Fotograma de Twin Peaks. Cadáver de Laura
Derecha
Fotografía del Pabellón de Barcelona.
José Vela, marzo de 2009

acceso tras cruzar la cortina de terciopelo, y así establecer contacto con ella, tal y como apunta Olson:

"Laura [Palmer] is alive in some dimension of space and time that Cooper has access to, first in his subconscious sleep state, then in waking life (...)

*In Cooper's dream, his bond with Laura encompasses the realm of spirit (her nonverbal airborne message), touch (she softly kisses his lips), and words (she whispers the name of her killer in his ear)."*³⁴

En el contacto con el cuerpo desaparecido, que tiene lugar en la imaginación y los sueños en presencia de su retrato, se encuentra el germen de la duplicación, metafórica y literal. Simetrías que comparten la cortina de terciopelo rojo como plano especular y como símbolo que marca la entrada a un escenario donde tienen lugar múltiples representaciones que se solapan en el espacio y en el tiempo, donde se encuentran ecos de palabras proferidas en el pasado, de ideas que al ser esbozadas trazan en el aire formas y momentos de contornos cambiantes que se proyectan desde la mente para entrelazarse con el espacio que se habita, retorciéndolo sobre sí mismo hasta convertirlo en un laberinto.

El Pabellón y la Habitación Roja son laberintos, laberintos de espejos que se miran unos a otros, que nos interrogan sobre cuál es el espacio que se muestra en un espejo cuando, frente a éste sólo hay otro espejo. Un espacio que sólo es habitable en el tiempo por nuestro reflejo transformado en el haz y en envés de un mismo acontecimiento, en la marca, simultáneamente real e imaginaria, de las cosas y las ideas, de un objeto y de su representación, del acontecimiento que se narra y de su narrador³⁵.

Al traspasar el umbral del terciopelo rojo reconocemos las huellas de los que ya habitaron ese lugar, que se solapan con las nuestras formando círculos en el tiempo, pero al intentar seguir las el camino es siempre distinto, se bifurca y desdobra en los paisajes que habitan en nuestro interior, que se intercambian y transforman en la incesante búsqueda del centro del laberinto. Una búsqueda que es una reconstrucción inacabada e interminable motivada por un deseo: la restitución de un cuerpo sin vida.

Pero aquí no hay nada; "todo es un espejo"³⁶ que se mira en otro. Sólo queda una silueta clara, "aquella noche de junio", entre "mármol y cristal"³⁷. El rastro de quien habita simultáneamente en diferentes dimensiones, del cuerpo y su 'doppelgänger'. Donde una vez hubo uno, ahora siempre habrá, al menos, dos, comprimiendo el tiempo con el deseo de habitar el pasado para abrazar las promesas que éste lanzaba hacia el futuro: sólo un reflejo, atrapado en el espesor imperceptible de la gelatina de plata y el celuloide, que brilla sin orden en todas direcciones. Un reflejo leve e inexplicable. (figs.10, 11 y 12)

34

Ibidem; p. 292-293

35

"Does not every reader, whether he wants it or not, bring his own experiences and thoughts into the process of reading? Is not every book a mirror in which the reader is reflected, whether he knows it or not? And is not every reader a mirror in which the book is reflected?"

Ver ENDE, Michael; *Mirror in the mirror*. Ed. Viking. New York, 1986

36

QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001; p.171

37

Ver SAGARRA, Josep Maria de; *Marble i cristal en Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*. Año I, num.20, jueves 13 de junio de 1929

fig 10

Izquierda

Pabellón Charlottenhof en Potsdam, 1929

Sasha Stone

Derecha

Pabellón Charlottenhof en Potsdam, 2017

Fotografía del autor de la tesis

fig 11

Izquierda

Seidman 167, Berliner Bild-Bericht

Fundació Mies van der Rohe

Derecha

Fotografía del Pabellón de Barcelona.

José Vela, marzo de 2009

fig 12

Izquierda

Cooper con Laura Palmer en la Habitación Roja

Fotograma de *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (det)

Derecha

Autor de la tesis con *Der Morgen*

Fotografía de autora anónima

conclusions

The mirror in the mirror *labyrinth of reflections*

*"In every sense a dream has its origin in the past. The ancient belief that dreams reveal the future is not indeed entirely devoid of truth. By representing a wish as fulfilled the dream certainly leads us into the future; but this future, which the dreamer accepts as his present, has been shaped in the likeness of the past by the indestructible wish."*¹

The 1929 Barcelona International Exposition had ended. It was 1930, early March, and a set of boxes filled with marble and glass waited a new destination along with the rest of materials from the German Pavilion. Its existence, notwithstanding, had ended much earlier: since the moment Sasha Stone had photographed it, the German Pavilion became a fiction.

Such pictures, acting as a portrait, showed an ideal state, a set of desired conditions. A subtle moment frozen in time , *that very subtle moment when, to tell the truth, I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object*²: a spectral being embalmed by the photographer through his action. What has already disappeared projects itself into the future through this specter from the past which immutably returns again and again as a mark of its own absence and as an irrefutable proof of its existence, adding nostalgia to our present time. Nostalgia for a past time as well as for a space which no longer exists and which through a desire to "restore" the idealized past had been tried to be recovered:

"Restoration (from re-stature-re-establishment) signifies a return to the original stasis, to the prelapsarian moment. The past for the restorative nostalgic is a value for the present; the past is not a duration but a perfect snapshot. Moreover, the past is not supposed to reveal any signs of decay; it has to be freshly painted in its 'original image' and remain eternally young (...) Restorative nostalgia evokes national past and future (...) [it] gravitates toward collective pictorial symbols and oral culture (...)

1

FREUD, Sigmund; *The Interpretation of Dreams*. Ed. Gramercy Books. New York, 1996; p.428

2

BARTHES, Roland; *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Ed. Hill and Wang. New York, 1982; p.14

restorative nostalgia ends up reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time (...) Restorative nostalgia takes itself dead seriously.”³

The absent body is replaced by pictures of it, a complex and multifaceted reality is synthesized through a rupture of its continuity over time, from which a few fragments are taken to replace in an almost metonymic way the existence of the object by the “essence” of its portrait, always young and perfect, immune to the passage of time or to decline, displaced from the intimate scale to the public scale where it is exhibited like a trophy (fig.01) of a collective memory which deals with the task of absorbing such extraordinary conditions as ordinary ones.

fig 01

Left

Twin Peaks. Laura Palmer's portrait as the prom queen

Right

Cover of the Mies van der Rohe Exhibition catalogue at MoMa 1947

Photographs are thus transformed into “invisible” objects with a value: that of acting as a triggering factor of the global restoration of what they represent. They act as a mechanism which provokes a dream state where time and space are interconnected and an alternative reality is built from a photographic fiction in so far as the interface conditions of the images, i.e. the physical and/or ideological and/or iconographic aspects which are beyond their framework, tends to be ignored. The mechanisms of fiction inherent to every representation which intends to reveal certain ideas or concepts of a given body or object are silenced by the desire for restoration⁴, which makes a literal interpretation of such images, leading them to be interpreted as a thoroughly documented reality instead of as a carefully constructed fiction⁵. Images - no matter where they come from - acquire an iconic relationship with the object they represent and are transformed into signs which maintain a relation of similarity with what they represent through their shape or body but whose main aim is to establish themselves as a mechanism conducive to the understanding of certain concepts through the shape's archetypal representation.

3

BOYM, Svetlana; *The Future of Nostalgia*. Ed. Basic Books. New York, 2001; p.50

4

'it is not indifference which erases the weight of the image but love, extreme love.'

BARTHES, Roland; *Op. Cit.*; p.12

5

'For the Photograph is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity.'

Ibidem; p.12

This subreptitious distancing between reality and its representation or between the correspondence of ideas and things - in any direction of the pendulous diagram of architecture's speech – is the starting point of the three chapters in which this research paper is divided. By stressing the phenomenon which constantly polarize the understanding of reality between abstract and concrete and the interferences which appear when one passes from one to the other using means that are not architectural and also due to the distortions provoked by the emotional bonds with objects and the ideological bonds with concepts, this doctoral thesis uses *Twin Peaks* and the Red Room to draw an analogy between the literal construction of this space and the literary one of the Pavilion's using the cinematographic medium in an attempt to show its symbolic content, expressive values and the changes suffered by the architectural culture along the 20th century and also to lay down the points of contact between the Pavilion's history and its representation and the mystery that surrounds the disappearance of Laura Palmer, the missing "femme fatale" who is in the center of a fiction⁶ motivated by desire, nostalgia and the search for what is concealed under appearances, platitudes and testimonies. In conclusion, under the surface.

It is thanks to the condition of the surfaces and their reverse which is both literal and metaphorical and thanks to what one can find when such surfaces are run through from the other side, that the Red Room serves as a mediating element towards which extrapolate the interpretations on the Pavilion as a mechanism where we can identify the different elements that forms the network of events, conjectures and desires around this object whose main mark in the history of 20th century architecture consists in a double vacuum: one related to its spaces and one to its absence.

The first sequence of *Twin Peaks* shows, one after another, the archetypical elements of its narration. There, several points of contact with the narration set by the 20th century around the Pavilion are found. Right after the opening credits, a house at the edge of a lake appears. Its shore horizontally divides the scene into two equal halves, visually balancing the household setting of the shot with its reflection on the water. Immediately thereafter, a woman studies her reflection in a mirror. Right after, one village member finds a body wrapped in plastic on a riverbank (fig.02). . The symbols used in the narrative construction of *Twin Peaks* are thus deployed right from the start: the household setting, the reflections and the body of Laura Palmer which is used as the element connecting them all on their way to and from the house through the surface which reflects her.

6

'Laura Palmer serves as structuring absence that organizes the desire of the other characters and the spectator (who wants both to understand Laura and to find the solutions to her murder).'

MCGOWAN, Todd; *The impossible David Lynch*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007. p.130

This traumatic event causes a disruption to the way Laura is perceived. As of that moment, she lives in two simultaneous and dissociating realities: a corporeal reality and the reality of memories. Two different images coexist and while they represent a very same "object", each of them evokes totally

different ideas and events. When her corpse is photographed, the image of her pallid body wrapped in plastic overlaps with her portrait, which represents her as the high school's prom queen, as the collective thinking will remember her. A conflict thus arises which makes us enquire into what is hidden beyond the appearances of such portrait, what is beneath the surface and that, a posteriori, reveals what should have been premonitory signs. This phenomenon causes a double interpretative force: on the one hand, a constant projection towards the past in pursuit of those signs and on the other hand, in the present time, a trial to restore the ideal image through this nostalgic view, despite such signs. This way, the images of Laura split from the temporal dimension and her body is thus always perceived through the simultaneity of such interpretative forces: time and space are separated to create a substance that can only restore its continuity through the psychological projection one makes, individually, on her body which can no longer be considered as one due to the duplicity of the images.

The various fragments - from various means - take on now particular importance and are investigated to rebuild a unitary image. Texts, videos and testimonies interlock into a complex and heterogeneous pattern from past to present which is perceived by each interpreter with a different interpretative force. The idyllic world of the household and its reverse come into contact through the metaphor of the two sides of the same fabric, of the reflections on surfaces and mirrors...which on a narrative metafictional level is herein extrapolated into the history of the Pavilion and its image, always duplicated through the literary and photographic fictions over the architecture of the 20th century.

The construction of the Barcelona Pavilion - the supposed replica of the German Pavilion built by Mies van der Rohe - means an attempt to take the place of the original object through a phenomenon referred to as restorative nostalgia. But once erected, its spaces and materials do not seem to have

fig 02

Left

Twin Peaks. Still of the first scene

Derecha

Twin Peaks. Pete Martell finds the corpse.

the same characteristics perceived in the photographs, which are the main means of construction and dissemination of the Pavilion's speech. Through the new pictures of the replica, one can make a direct comparison between both objects using the same means of representation without any intermediary, i.e. without a testimony about the images originating from a visit, so a comparison of the photographs from the two objects allows us to evaluate the value of the replica.

The comparison of the images (fig.03) shows some more opaque and less vibrating surfaces than those found in the Berliner Bild Bericht report (BBB report), an empty space but more static with less volatile edges; reflections are less defined and do not provoke such an accused confusion as it happens with the images of Sasha Stone. Even the whole space seems to have different proportions, as the BBB report placed greater emphasis on the horizontal lines.

However, it is not only that the images are different but also, after almost six decades of interpretations, hypothesis and conjectures carried out around the BBB report, Stone's photographs are always present when observing the replica and its images, so that they can no longer be observed through an "innocent eye":

"there is no innocent eye. The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart and brain. It functions not as an instrument self-powered and alone, but as a dutiful member of a complex and capricious organism. Not only how but what it sees is regulated by need and prejudice. It selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyzes, constructs. It does not so much mirror as take and make; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked.

The myths of the innocent eye and of the absolute given are unholy accomplices. Both derive from and foster the idea of knowing as a process of raw material received from the senses, and of this raw material as being discoverable either through purification rites or by methodological disinterpretation. But reception and interpretation are not separable operations; they are thoroughly interdependent. The Kantian dictum echoes here: the innocent eye is blind and the virgin mind empty. Moreover, what has been received and what has been done to it cannot be distinguished within the finished product. Content cannot be extracted by peeling off layers of comment."

fig 03

Left

German Pavilion

Sasha Stone, July 1929

Right

Barcelona Pavilion

José Vela, March 2009

Sasha Stone's images can no longer get rid of all these "layers of comment" or of the words which have wrapped the spaces they represented for years as it was impossible to physically run through them. They will not get rid either of the cross-referenced interpretations and contaminations some media have caused on the report. It is through these interpretations that the Pavilion has acquired its symbolic values. Therefore, when one faces the new images and spaces, a sphere duplicated in time always appears, overlapping with what is observed. The object conflicts with the ideas it represents and past and future are perceived simultaneously. Only a thin, almost transparent membrane stand between them acting as the element revealing that this object is no longer the same but one changed by its friction with the world. It works like a plastic wrapping which only allows to take part in a reality polarized between two different times, observing them one after the other to form a diorama, allowing its parallel perception through a divided time. The cult value of the BBB images, their "aura", establishes a distance with respect to its replica:

*"The definition of the aura as a "unique phenomenon of a distance however close it may be" represents nothing but the formulation of the cult value of the work of art in categories of space and time perception. Distance is the opposite of closeness. The essentially distant object is the unapproachable one. Unapproachability is indeed a major quality of the cult image. True to its nature, it remains "distant, however close it may be." The closeness which one may gain from its subject matter does not impair the distance which it retains in its appearance."*⁸

This observer's distance, both physical and temporal, with respect to the object crystallizes in the desire of inhabiting such object within a room which, as in dreams, can only be imaginary. It is then when a transfer between the means, the speech and the different interpretations of it takes place and they contaminate the images from other disciplines. The completeness of the BBB report motivates an interaction among its fragments, a mental reconstruction of it as a sequence having a condition of continuity.

Eadweard Muybridge's chronophotographs (fig.04), introduced a continuous view of several frames of print subsequently arranged which crystallized in the invention of the cinematograph. Thanks to it, the spatial and temporal construction required from the mind level to form a sequence, was now previously established. Cinema allows for a greater immersion into the virtual world it represents on grounds of format, scale and even scenography and, also, due to its literal continuity over time which is its main subject of work⁹. At the cinematographic medium the physical construction of the setting where the action takes place runs in parallel with its artistic or aesthetic representation to provide such a space with the

8

BENJAMIN, Walter; *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in Illuminations*. Ed. Schocken Books. New York, 1969; p.243

9

Ver TARKOVSKI, Andrei; *Sculpting in time: Reflections on the Cinema*. Ed. University of Texas Press. Austin, 1986

fig 04
The Attitudes of Animals in Motion, 1881
Edweard Muybridge

expressive conditions that foster the comprehension of the story. A certain parallel may be drawn with architecture and its representation to transfer a number of ideas and concepts. Cinema is perceived simultaneously as a construed and represented reality which, as it happens in the BBB report, can be inhabited at the imaginative level.

*"To be sure, the events in the photoplay happen in the real space with its depth. But the spectator feels that they are flat pictures which only the mind molds into plastic things. Again the events are seen in continuous movement; and yet the pictures break up the movement into a rapid succession of instantaneous impressions (...) The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion."*¹⁰

Understanding cinema as a mass phenomenon, its continuity is totally assumed and it works for other formats and consecutive images such as photobooks or photoplays¹¹ where movie frames gain their continuity thanks to the incorporation of texts used to tell movies through paper format. The Pavilion spread through texts and photographs which makes it able to act as a means of constructing a fiction from fragments of reality, merging the physical and the mental:

"Louis Aragon was to note this property of the film to form attention and reformulate the real into the imaginary, the ability to fuse the physical and the mental, later to become a surrealist obsession (...)"

¹⁰
MÜNSTERBERG, Hugo; *The Photoplay: A Psychological Study*. Ed. D. Appleton and Company. New York, 1916; pp.171-173

¹¹
The photoplay was a widely known type of novel during the silent era of Hollywood (1895-1929) in which the movies were told as photo novels to adapt them to a magazine format.

Aragon meditated on (...) the possibility of disclosing the inner 'meaning or enigmatic meanings of everyday objects by simple close-up techniques and camera angles, lights, shade and space established, for Aragon, the poetic potential of the art: 'To endow with a poetic value that which does not possess it, to willfully restrict the field of vision so as to intensify expression: there are two properties that help make cinematic décor the adequate setting of modern beauty.'"¹²

This “cinematic décor” imbued with poetic value that Aragon refers to is what Sasha Stone represented when he photographed the German Pavilion of Mies van der Rohe. The BBB report works as an epitome of it which, in the absence of the object, breaks off from it and leaves gaps and silences filled with texts. His images emerge as a mean and a medium to contact with its missing spaces and the instruments, mechanisms and references used by Stone to photograph them remain subtly attached to its interpretation and both its comprehension as a sequence and the ideological and expressive resources impregnate the discourse around the German Pavilion.

The reading of the BBB report as a tour of continuity does not only come from the interpretation of its images as the frames of a single sequence, but also from the way Stone captures the spaces: always using calm compositions and “classic viewpoints”¹³ far away from expressionist views, where the capturing of reality is clearly filtered by the photographic camera, to obtain images which are mentally related to the natural way of looking. Therefore, the height of the perspective point is kept constant and there is a systematic resignation to frontal takes so that spaces are always represented in a naturalist manner favoring this continuity reading of the space where the images of the report take place as moments captured during a walk for a whole day through empty spaces. Just as a collection of snapshots which illustrate the walk of a flâneur.

Stone uses a number of operations which he transfers from the photobook “Berlin in Bildern” to the BBB report, giving them a homothetic relation whereby Berlin appears as a city inscribed in history where nature and culture are in “harmony”¹⁴ combining the household and the industrial and he interlinks it with the images of the Pavilion. However, along this ideological viewpoint on the urban and technological, Stone also imbues these works with a style influenced by Dadaism and Surrealism, by the subjectivism inherent to such movements, by his lack of confidence in technology and, specifically, by the search for, through the understanding of the photographic medium, the paradoxes that reality can express through images. Worlds inside other worlds, views emerging from the tension between what can be seen and what is perceived, between what is within reach and what is desired. In essence, the properties noted by Aragon

¹² VIDLER, Anthony; *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001; p.109

¹³ PAENHUYSSEN, An; *Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape in New German Critique* vol37, nº1109, invierno de 2010; p.15

¹⁴ *Ibidem*; p.7

whereby cinema and photography can merge the mental and the physical as the setting of “modern beauty” and that Stone directs through the figure of the flâneur.

The BBB report is soaked in the imagery of this literary figure already identified by Walter Benjamin as a key figure of modernity and symbol of the philosophy of space against time:

“He [the flâneur] goes along the streets in front of him, and each street is a vertiginous experience. Each leads downward, if not to the Mothers, then at least to a past that is all the more spellbinding as it is not just the author’s own private past. As he walks, his steps create an astounding resonance on the asphalt. The gaslight shining down on the pavement casts an ambiguous light on this double floor. The city as a mnemonic for the lonely walker: it conjures up more than his childhood and youth, more than its own history.”¹⁵

This time gap between past and present which is perceived by the mind of the flâneur also appears in the images of the German Pavilion when analyzed in parallel with “*Berlin in Bildern*”. Different times are interconnected through a unique space that, acting as a warehouse for time, remains unconnected to reality and act as an imaginary space, changing and heterogeneous, where each of its fragments is just a sparkle of what the imaginary and the dream world project onto everyday life in such a way that “the familiar turns in no time at all into something unrecognizable so that the stroller seems to get lost in his own footprints”¹⁶. Footprints that are not just applicable to the Pavilion because, by means of his constant reference to Berlin, its time scale and being a segment of a tour of continuity, it acquires the dimension of a “world inside other world”, a space which condenses and reflects a greater one inside which it exists: the urban labyrinth referred to by Tafuri¹⁷ in his studies on the Pavilion which swings between the Berlin of Stone in respect of the iconographic and the representation of the German industry in respect of the formal level.

15

BENJAMIN, Walter; *The Return of the Flâneur en Walter Benjamin: Selected Writings*, vol 2. part 1, 1927-1930 (Ed. by Michael W Jennings, Howard Eiland & Gary Smith). Ed. The Belknap of Harvard University Press. Cambridge MA, 1999; p.262

16

GUTIERREZ, Menchu; *Prólogo en WALSER, Robert; El Paseo*. Ed. Sruela. Madrid, 2017; p.10

17

TAFURI, Manfredo; *The Stage as Virtual City en The Sphere and the Labyrinth: Architecture from Piranesi to the 70s*. Ed. MIT Press. Cambridge, 1987

18

MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA; Laura; *Bauhäusler on the Franco-Spanish border en Architectural Histories*, 4 (1):15; p.8

The German Pavilion, as a fragment of the German industry within the International Exposition, established a mimetic game with the ‘silk stands’ design (fig.05) proposed by Mies van der Rohe and Lilly Reich as the Pavilion was the element which could be used to build a space which projected the future through abstraction without the constrictions of the academic Palace of Textile Industries (Joan Roig and Emili Casanova, 1928). When designing these exhibition spaces, Mies and Reich used certain mechanisms and elements which created a strong contrast with the proposals of the other countries and, particularly, showed a clear effort to detach themselves from the architecture of palaces through a “false ceiling of one-meter-wide textile bands, and a continuous linoleum floor”¹⁸ floor which resulted into two horizontal planes creating a dialogue with the

fig 05
Silk Stands in the Barcelona International Exhibition ,
Sasha Stone 1929

Pavilion at a time level while safeguarding the academic spaces of its framework. "The weavings were hung from freestanding bars of different width and height that advanced over an array of isolated colored glazed walls with steel carpenteries plated in chrome"¹⁹ dividing the space and recalling the system of "sliding walls" of the Pavilion with respect to the material and the project process but also to the strategic level. If the Pavilion had the "calm form of a house"²⁰ because of its scale, materiality and use of furniture, the stands for exhibiting industrial products included furniture in series production to refer to the household. "These pieces of furniture were integrated as mass-produced objects of everyday life throughout the exhibition"²¹ to interweave the industrial and the household level.

Therefore, Mies creates a balance between industry and household, while at the same time imposing the codes of a modern space over those of a historicist one with an image of vanguard over those elements referring to the past. However, in Stone's representation of the German Pavilion, there is a game of reverses. He overlaps his view of the continuity of objects in history and through time to the modern space of the Pavilion. There is thus a contradiction because through the use of the same elements, an inverse semantic code is established introducing a double force within the interpretation of the Pavilion through its images and from its origin; a constant duplication of things and ideas whereby the BBB report is simultaneously the two sides of the same fabric regarding an object which splits itself into a mirrors' game which can only be completed through the interpretation of its visitor who through the link made with its own memories and interests can fix these images which are a subjective fiction due to the repetition and duplicity of meanings and times. Any interpreter of the Pavilion becomes a flâneur.

19
Ibidem p.9

20
RUBIO I TUDURÍ, Nicolau M. *Le Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone*. Cahiers d'Art n°8, 1929

21
MARTÍNEZ DE GUERENU ELORZA; Laura; *Op. Cit.*; p.10

This phenomenon whereby a feeling of constant repetition arises when perceiving anything related to the Pavilion of Mies van der Rohe is what constitutes the seeds of “the uncanny” in the interpretation of the Pavilion; an imaginary repetition when presenting contradictory ideas and other surrealist games, also of a visual nature through reflections and, above all, through the literal repetition of the construction of the Barcelona Pavilion in 1986:

“There can be no instance of the uncanny that does not always imply repetition.”²²

If the absence of the German Pavilion causes a shift of the Stone’s pictures from the artistic to the documentary, its use during the construction of the replica expresses such difference through the duplication of the Pavilion. The “obscured object of desire” which has run through the 20th century as a specter portrayed in black and white conflicts with the body erected in the same place. What was familiar, had turned in no time at all, into something uncanny:

This uncanny, wrote Freud, is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression... The uncanny is something which ought to be remained hidden but has come to light.”²³

The force of the restorative nostalgia tries to bring the German Pavilion back after having imposed on its images a hermeneutic value, ignoring all that was hidden beneath the portrait’s surface with the conviction that reality can be replicated; however, it was not a matter of replication but of duplication of a fiction. But the fiction, construed on its symbols, cannot be repeated on a physical world as such symbols cannot be spread or perceived. When the symbolic content which is added to the images is mixed with reality, this does not work. It splits up.

The Barcelona Pavilion will always be an unfinished project situated in a time suspended from reality with a sterile body in comparison with the original from the photos. Its aura has been removed and the replica is, through the original images, always dragged back to the past in a permanent parallelism of the portrait with a new body which has appeared and whose symbols cannot be touched through the plastic wrapped around it (fig.06).

The German Pavilion’s replica intended a full restitution of the images²⁴ in a time in which the basis of criteria which had already shifted from Modernism to Postmodernism²⁵, and the autonomy of architecture in relation to its environment had been replaced by its integration within the

22
 KOFMAN, Sarah; *Freud and Fiction*. Ed. Northeastern University Press. Lebanon NH, 1991.; p.137

23
 VIDLER, Anthony; *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992. p.13

24
 SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; Mies van der Rohe: *El Pabellón de Barcelona*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993; p.39

25
 JAQUE, Andrés; *PHANTOM. Mies as rendered society. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*. Ed. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013; p.4

physical and historical context. If Sasha Stone's interpretation introduced the disruption of the landscape representation of Berlin in the Pavilion, the replica tried to establish a continuity between the Palaces of Industry and the Spanish Village, a milestone within a tour which, acting as a syncopated note, could recover in the form of a monument, the splendor and the lost time from 1929. But the view on those days belonging to the inter-war period had already changed:

*"What is currently called postmodernism is a new consciousness about the uncanny as a fundamental dimension of modernity. It doesn't imply a going beyond the modern, but rather an awareness of its internal limit, its split, which was there from the outset."*²⁶

This way, the restoration of the "empty house" represented by the Pavilion and its interweaving with its immediate environment do not correspond with its images: "the reconstruction of the Pavilion is but the phantasmization of what was there before and had been photographed"²⁷, a trial of constructing the symbols promoted by the images, of what is beneath the BBB report. In short, the trial of reconstructing a "reality" where everything was fiction. A fiction based on the codes of surrealism, on its preference for the world of the past and for making the hidden values of reality emerge, for linking different times and spaces, real and imaginary, through an artistic representation linked to the precepts of psychoanalysis and to the contemporary birth of the cinema as a medium of expression which, thanks to the mass emigration of European filmmakers to USA due to the rise of Nazism, impregnates the codes of the film noir. A kind of cinema in which the force of desire, the figure of the femme fatale, transforms the perception of the space, in which the anguish distorts and

fig 06

Left

Twin Peaks. Laura wrapped in plastic

Right

Barcelona Pavilion. Placing of Kolbe's sculpture in the 1986 replica.

²⁶

DOLAR, Mladen; *I Shall be with you in your wedding-night: Lacan and the Uncanny en Rendering the Real* (Fall, 1991). Ed. The MIT Press. p. 23

²⁷

VELA CASTILLO, José; *(de)gustaciones gratuitas de la deconstrucción, la fotografía, Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona* Ed. Abada. Madrid, 2010; p.52

obscures the cities to make them become labyrinths made of desires and flashes of urban, household and decaying industrial landscapes. Spaces where the environment is interpreted and constructed through the subjective, where the intimate realm of the household filters and deforms the landscape.

This is the connection behind the reason why the images from Sasha Stone always appear when observing the silent spaces of the replica, of the house which has become alien, to complete it by reference to an imaginary and disappeared world. The replica is a monument, a stage where different times collapse, the melting pot where all the photographic and literary images of the Pavilion are briefly glimpsed through its lifeless body. The architecture as a recipient for the desires of Stone, Mies and many others, which are connected to our desires creating a violent mixture which transforms the atmosphere of the Pavilion into a broken mirror whose pieces reflect different fictions. The fragments of times, landscapes and spheres, certainties, suspicions, symbols and desire meet here, in this scenographic framework signified by the red velvet where the real and the imaginary occur at the same time.

This is the point where the mediation of Twin Peaks and the Red Room becomes once again valuable to understand the phenomenon of the literal and metaphorical duplication of the Pavilion under study in this doctoral thesis where cinema is used as an instrument of knowledge to understand the spreading of the architecture's discourse, taken into account its ability to build imaginary worlds where the constructed and the narrative spaces are equated to form a uniform and continuous expression where words, form and images cannot separate from one another as the value of the concepts is to be found within the combination thereof and no means prevail over the others:

*"A thing in itself never expresses anything. Is the relation between things, that gives meaning to them and that formulates a thought. A thought functions only as a fragmentary part in the formulation of the idea."*²⁸

Even if the unquestionable center of the narrative labyrinth of the David Lynch's tv series is Laura Palmer, the story takes its name from a synecdoche established between her and her environment: Twin Peaks. The village and its inhabitants are transformed into the negative value of Laura in order to give her a meaning; just as if everything which is left from the moment of her death can reveal what has to do with the missing gap: the absent image of the portrait replaced by a bruised, dead body. Through the representation of the village, its inhabitants and their way of life by means of the reutilization of the symbols and images of the avant-garde movements

of the early 20th century – which are also present in the Stone’s images of the Pavilion (fig.07), – but in this case from the aesthetic of “the uncanny”, Lynch constructs a base which will give sense to the figure whose life has been violently taken away.

Twin Peaks as a whole is transformed into a net entangled through testimonies, facts, sympathies, phobias and views on Laura Palmer to form a mosaic where the ordinary and the real are balanced with the esoteric and imaginary through a desire motivated by an absent imbued with mystery and facts that do not fit:

“I didn’t try to make ‘Twin Peaks’ realistic – it’s sort of a mythical town and it’s a desire town(...) The story revolves around what happens when the most popular girl in high school is mysteriously murdered – she’s found floating face down at the Packard Saw Mill. We then get to know the secret lives of all the people in the town as an FBI agent attempts to unravel the crime.”²⁹

The entire village is transformed in this way into an object of desire with a visual construction which oscillates between the natural and the industrial landscape, working the household as a hinge among them as the events happen within all of them through this entangled net where we find the Red Room gathering all the spatial and diegetic mechanisms of Twin Peaks. An imaginary space hidden by the water and the mirrors as it is through them that one can contact this “other world”. Mirrors become the threshold between the real world and the imaginary world, between the facts surrounding Laura’s murder and the impossible desire to bring her back. And it is this repressed desire - the love for a corpse – which acts as a trigger to create the Red Room in the mind of the agent Cooper inside a

fig 07

Left

Still of Twin Peaks’ credits

Right

Klungerberg Powe Station, 1929

Sasha Stone

²⁹

LYNCH, David cit. en OLSON, Greg; *David Lynch. Beautiful Dark*. Ed. The Scarecrow Press. Toronto, 2011. p. 301

fig 08

Left

Letter from Oriol Bohigas to Mies van der Rohe

Right

Still of Twin Peaks

dream in a first instance. A dream where he can see himself aged and Laura appears to tell him they will meet again in 25 years (fig.08) where the past, present and future converge through the dream world as the only possible way to fulfill a desire: the restoration of a body.

This brief event makes Cooper investigate onto the proofs and testimonies and reconstruct step by step everything that had to do with Laura and her hidden existence until he finally gets to enter the Red Room, a space formed by an abstract and mysterious relationship with Twin Peaks, a world which arises from the desire of getting Laura back. The events which took place there are, in turn, the formalization of this system of relationships, contained one in another, which transforms the space into an infinite red velvet labyrinth which is projected from the real to transform itself into an imaginary space within the mind of Cooper, who has already become a flâneur anxiously strolling around its rooms and corridors, distorted reflections of the landscape of Twin Peaks, without being able of taking an active part in the events which occur simultaneously at the different times which collide within his mind.

As in the Barcelona Pavilion, in the Red Room, the symbols and signs of the dream world and the subjective sphere which have run through the last century, the interpretations, intuitions, words and images gather to become a physical world which crystalizes as the sum of the fragments from different times and places. Everything occurs twice within these spheres. The present time looks towards the past in the search of the missing image to bring it back and project it towards the future (fig.09), as this image is still alive in some of the spatial and temporal dimensions one can access when crossing the curtain³⁰ and get to the stage where various representations overlapping themselves take place. Representations of ideas which draw a shape of changing contours that are twisted on themselves until they become labyrinths.

Mirrors' labyrinths where our reflections inhabit spaces which are at the same time the two sides of the same fabric as each of them represents a different view of a very same fact which simultaneously projects the real and the imaginary, the ideal image and its threatening reverse. When crossing the velvet threshold, we recognize our own footprints in circles but as we follow them the path is always different, the landscapes interexchange and transform into the constant search for the center of the labyrinth, for the lifeless corpse a life taken away, to restore it. But there is nothing here. "Everything is a mirror"³¹. Only the reflection of those who inhabit different dimensions within a time compressed by the desire to look into the past and into the promises it had for the future from our present because it is thanks to this desire that where once there was one, now and forever will be two. Reflections captured within the infimal thickness of the gelatine silver and celluloid, shining aimlessly in every direction. A slight and inexplicable reflection. (figs.10, 11, 12)

fig 09

Left

Still of *Twin Peaks*. Laura's corpse

Right

Barcelona Pavilion.

José Vela, March 2009

fig 10 (next page)

Left

Charlottenhof Pavilion in Potsdam, 1929

Sasha Stone

Right

Charlottenhof Pavilion in Potsdam, 2017

Fotografía del autor de la tesis

fig 11 (next page)

Left

German Pavilion

Sasha Stone, July 1929

Right

Barcelona Pavilion

José Vela, March 2009

fig 12 (next page)

Left

Cooper and Laura Palmer in the Red Room

Still of *Twin Peaks*. *Fire Walks With Me* (det)

Right

Dissertation Author and *Der Morgen*

Unknown photographer

31

QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Ed. Actar. Barcelona, 2001; p.171

BIB*

Bibliografía

Sobre Mies, el Pabellón y la Expo de 1929

A

- ALLEN, Stan; *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Ed. Routledge, Nueva York, 2009
- ALMONACID, Rodrigo; *Mies van der Rohe. El Espacio de la Ausencia*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2006
- APPLETON READ, Helen; *Germany at the Barcelona World's Fair*. en Arts October 1929

B

- BAESCHLIN, Alfredo; *Barcelona und Seine Weltausstellung* en *Deutsche Bauzeitung*, 17 julio, 1929
- BAESCHLIN, Alfredo; ***Barcelona und Seine Weltausstellung*** en *Deutsche Bauzeitung*, 25 septiembre, 1929
- BASSEGODA NONELL, Juan; *Historia y anécdota de una obra de Mies van der Rohe* en *Diario La Vanguardia*, Sábado 6 de octubre de 1979
- BERNOUILLI, Hans; ***Der Pavillon des Deutschen Reichs an der International en Ausstellung Barcelona 1929*** en *Das Werk: Architektur und Kunst* vol.16 nº11, 1929
- BIER, Justus; ***Mies van der Rohes Reichspavillion in Barcelona*** en *Die Form*, Vol. 4, nº16 (15 de agosto, 1929)
- BLASER, Werner; ***Mies van der Rohe***. Ed. Thames and Hudson. London. 1972
- BLAKE, Peter; *A Conversation with Mies* en *Four Great Makers of Modern Architecture*. New York, 1963

*

Los títulos que por su importancia en la fijación de una interpretación canónica del Pabellón Alemán, por su búsqueda iconográfica, por su trabajo sobre Pabellón de Barcelona, por ahondar en las características espaciales del cine de David Lynch, por su relación con Sasha Stone o, sencillamente, por su capacidad de sugerencia, las ideas o datos que en ellos se exponen o las herramientas que desarrollan han sido un instrumento primordial en la investigación, están señalados en negrita a lo largo de esta bibliografía.

- BLASER, Werner; *Mies van der Rohe: The Art of Structure*. Ed. Praeger Publishers, Nueva York, 1965
- BOHIGAS, Oriol; *La obra barcelonesa de Mies van der Rohe* en *Cuadernos de Arquitectura* num 21, marzo de 1955
- BOHIGAS, Oriol; *Una noticia sensacional: Mies van der Rohe se ofrece a reconstruir el famoso Pabellón de 1929* en *Destino* num.1080, Barcelona, 19 de abril de 1958
- BONTA, Juan Pablo; **Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe**. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975

C

- CAPITEL, Antón. *Los problemas de Mies. Muros y pilares en el Pabellón de Barcelona*, CIRCO 1994.¹¹
- CAPITEL, Antón. *Las columnas de Mies*. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz, 2004.
- CARTER, Peter. *Mies van der Rohe trabajando*. Ed. Phaidon. Nueva York, 2006
- CIRICI, Cristián, RAMOS, Fernando & de SOLÁ-MORALES, Ignacio; **Proyecto de Reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929** en *Arquitecturas bis* num. 44, julio de 1983
- COHEN, Jean Louis; *Mies van der Rohe*. Ed. Spon. Londres, 1996
- COLOMÉS, Enrique y MOURE, Gonzalo; *Café de terciopelo y seda. Berlín*, en *Arquitecturas Ausentes del s. XX*. Ed. Rueda. Madrid, 2004.
- CONSTANT, Caroline; **The Barcelona Pavilion as Landscape Garden: Modernity and the Picturesque**. en *AA Files* nº 20, 1990

D

- DAMISCH, Hubert; *The slightest difference: Mies van der Rohe and the Reconstruction of the Barcelona Pavilion* en *Noah's Ark: Essays on Architecture (edited by Anthony Vidler)*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2016
- DAZA, Ricardo; **Buscando a Mies**. Ed. Actar. Barcelona, 2000.
- DODDS, George; **Building Desire On the Barcelona Pavilion**. Ed. Routledge. London & New York, 2005.
- DREXLER, Arthur & SCHULZE, Franz; **The Mies van der Rohe Archive Vol.2**. Ed. Garland. New York, 1986

F

- FRANCKLYN PARIS, William; *The Barcelona Exposition: A Splendid but Costly Effort of the Catalan People*, en *The Architectural Forum*, nov. 1929. pp.481-496

G

- GASTÓN GUIRAO, Cristina; *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Ed. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2005
- GENZMER, Walther; *Der Deutsche Reichspavillon auf der Internationalen Ausstellung Barcelona*, en *Die Baugilde* num 11, 1929; págs. 1654-1657
- GENZMER, Walther; ***Internationale Ausstellung Barcelona en Zentralblatt der Bauverwaltung***, 49, agosto 1929, num. 34; págs. 541-546
- GLAESER, Ludwig; *Ludwig Mies van der Rohe. Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive*. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 1977
- GLAESER, Ludwig; ***Mies van der Rohe. The Barcelona Pavilion 50th Anniversary***. Ed. NGA. Washington DC, 1979

H

- HAYS, Michael; ***Critical Architecture: Between Culture and Form*** en *Perspecta* vol. 21 (1984). Ed. Yale University
- HILL, Jonathan; *Mies van der Rohe. Photos of the original Barcelona Pavilion in This is not Architecture*. Ed. Routledge. Londres, 2010
- HILLBERSEIMER, Ludwig; *Mies van der Rohe*. Ed. Paul Theobald and Company. Chicago, 1956
- HOCHMAN, Elaine S. *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich*. Ed. Fromm International Publishing Corporation. New York, 1990

J

- JAQUE, Andrés; ***PHANTOM. Mies as rendered society. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion***. Ed. Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013
- JOHNSON, Philip; ***Mies van der Rohe***. Ed. The Museum Of Modern Art. Nueva York, 1947

K

- KLEINMAN, Kent y VAN DUZER, Leslie; *Mies van der Rohe. The Krefeld Villas*. Ed. Princeton Architectural Press. Nueva York, 2005
- KROHN, Carsten; *Mies van der Rohe. The Built Work*. Ed. Birkhäuser, Basilea 2014
- KUH, Katharine; *Mies van der Rohe: Modern Classicist* en *Saturday Review*, vol. 48, num 4, 23 de enero de 1965

L

- LANGE, Christiane; *Ludwig Mies van der Rohe: Architecture for the Silk Industry*. Ed. Nicolai. Gütersloh, 2011

M

- MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA; Laura; *Bauhäusler on the Franco-Spanish border* en *Architectural Histories*, 4 (1):15
- MERTINS, Detlef; ***Mies***. Ed. Phaidon. Nueva York, 2014

N

NELSON, George; *Architects of Europe Today 7 –van der Rohe, Germany* en Pencil Points, Septiembre de 1935

NEUMEYER, Fritz; **Mies van der Rohe. La palabra sin artificio.** Ed. El Croquis. Madrid, 1995

Q

QUETGLAS, Josep; *Der gläserne Schrecken, Imágenes del Pabellón de Alemania: Mies van der Rohe.* Ed. Edition b. Montreal, 1991

QUETGLAS, Josep; **El Horror Cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.** Ed. Actar. Barcelona, 2001

QUETGLAS i RIUSECH, Josep; *Pérdida de la síntesis: Pabellón de Mies en Carrer de la Ciutat*, 1980, nº11

R

RAVETLLAT, Pere-Joan; *Primer van ser els parets...* en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, num. 163, Barcelona, 1985

REUTER, Helmut & SCHULTE, Birgit; *Mies and Modern Living. Interiors. Furniture. Photography.* Ed Hatje Kantz. Ostfildern, 2008

ROBBERS, Lutz; *Without Pictorial Detour: Benjamin, Mies and the Architectural Image* en *Footprint. Constellation of Awakening: Benjamin and Architecture.* Spring/ Summer 2016

ROMANÍ, Marta; *Sillas Siglo XX* en *Diario Oficial de la Exposición*, tomo II, nº35, 2 de noviembre de 1929

RUBIO i TUDURÍ, Nicolau M. **Le Pavillon de l'Allemagne à l'Exposition de Barcelone** en *Cahiers d' Art* nº8, 1929. pp. 408-411

S

SCHULZE, Franz; **Mies van der Rohe: A Critical Biography.** Ed. University of Chicago Press, Chicago, 1985

SCHULZE, Franz & WINDHORST, Edward; *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition.* Ed. The University of Chicago Press. Chicago & London, 2012

SCHULZE, Franz; *The Barcelona Pavilion Returns.* Art in America, nov. 1979

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; **Mies van der Rohe: El Pabellón de Barcelona.** Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

SOLÁ-MORALES, Ignasi; *L' Exposició Internacional de Barcelona 1914-1929. Arquitectura i Ciutat.* Ed. Fira de Barcelona. Barcelona, 1985

SOLÁ-MORALES, Ignasi de; *Ludwig Mies van der Rohe. Barcelona 1929-1986* en *DOMUS* vol 674 (Julio/ Agosto 1986). Pág 77

SPAETH, David A; *Ludwig Mies van der Rohe: An annotated Bibliography and Chronology.* Ed. Garland Publishing. Nueva York, 1979

T

- TEGETHOFF, Wolf; **Mies van der Rohe; The Villas and Country Houses**. Ed. MIT. Press, Cambridge, 1985
- TEGETHOFF, Wolf; *Pabellón Alemán de la Exposición Universal de Barcelona en Mies van der Rohe: Arquitectura y Diseño en Stuttgart, Barcelona y Brno*. Ed. Vitra Museum, 1998

V

- VV. AA. *Auktion 50: Mies van der Rohe in Berlin*. Ed. Jeschke, Hauff & Auvermann. Berlin, 2007
- VV. AA. *Barcelona: del esplendor de la Exposición Universal de 1929 al caos del Parque de Montjuïc de 1975* en *Arquitecturas bis* nº6. Barcelona, 1975
- VV. AA. *El Croquis*, año 5 num.26 agosto-octubre de 1986; pp.4-27
- VV. AA. *El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*. Ed. Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe y Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1987
- VV. AA. *Mies in América*; Ed. Whitney Museum of American Art. New York, 2001
- VV. AA. **Mies in Berlin**; Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001.
- VV. AA. *Mies in Brno. The Tugendhat House*; Ed. Muzeum mesta Brna. Brno, 2013
- VV.AA; *Mies van der Rohe: Escritos, Diálogos y Discursos*. Ed. C.O.A.O. Madrid, 1982
- VV. AA. (ed. by Detlef Mertins) **The Presence of Mies**; Ed. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994
- VAYREDA, Raimond; *Los modernos asientos metálicos* en *D'ací i d'allà*, vol XIX, nº151, Barcelona, julio de 1930
- VELA CASTILLO, José; **(de)gustaciones gratuitas de la deconstrucción, la fotografía, Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona**. Ed. Abada. Madrid, 2010

Z

- ZIMMERMAN, Claire; *Mies in Photos* en *MOMA* vol.4 num.5, junio de 2001. Ed. The Museum of Modern Art. New York, 2001

Bibliografía

Sobre David Lynch

A

ALEXANDER, John; *The Films of David Lynch*. Ed. Letts. London, 1993

B

BARNEY, Richard A.; *David Lynch Interviews*. Ed. University Press of Mississippi. Jackson, 2009.

BIDERMAN, Shai & DEVLIN, William J. (Ed.); *The Philosophy of David Lynch*. Ed. The University Press of Kentucky. Lexington, 2011

BRONCANO, Fernando y DE LA FUENTE, David (ed); *De Orfeo a David Lynch. Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Ed. Escolar y Mayo. Madrid, 2015

C

CASAS, Quim; *David Lynch*. Ed. Cátedra. Barcelona, 2007.

CHION, Michael; *David Lynch*. Ed. BFI. London, 2006

CREED, Barbara; *A Journey through Blue Velvet. Film, Fantasy and the Female Spectator* en *New Formations*, nº6, Winter 1988

COZZOLINO, Robert; ***David Lynch; The Unified Field***. Ed. University of California Press. Oakland, 2014

D

- DEVLIN, William J. & BIDERMAN, Shai (ed.); *The Philosophy of David Lynch*. Ed. The University Press of Kentucky. Lexington, 2011
- DURHAM, Robert B.; *Twin Peaks: The Unnofficial Companion*. Ed. dudu.com
- DUKES, Brad; *Reflections. An oral history of Twin Peaks*. Ed. Short/Tall Press. Nashville, 2014

G

- GILOY-HIRTZ, Petra; *David Lynch. The Factory Photographs*. Ed. Prestel. Munich, 2014

J

- JEROME, Jim; *The Triumph of Twin Peaks* en *Entertainment Weekly* del 6 de abril de 1990
- JOUSSE, Thierry; *Maestros del Cine: David Lynch*. Ed. Cahiers du Cinema. París, 2010

L

- LAVERY, David (ed); *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. Ed. Wayne State University Press. Detroit, 1995
- LIM, Dennis; *David Lynch: The Man from Another Place*. Ed. New Harvest. Boston, 2005
- LYNCH, David. **Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad**. Ed. Mondadori. Barcelona, 2008

M

- MACTAGGART, Allister; **The film paintings of David Lynch**. *Challenging film theory*. Ed. Intellect. Chicago, 2010.
- MARTIN, Richard; **The Architecture of David Lynch**. Ed. Bloomsbury. Londres, 2014
- MCGOWAN, Todd; **The impossible David Lynch**. Ed. Columbia University Press. Nueva York, 2007

N

- NIELAND, Justus; **David Lynch**. Ed. University of Illinois Press. Urbana, Chicago and Springfield, 2012
- NOCHIMSON, Martha; *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*. Ed. University of Texas Press. Austin, 2013
- NOCHIMSON, Martha P.; *The Passion of David Lynch*. Wild at Heart in Hollywood. Ed. University of Texas. Austin, 1997

O

- OLSON, Greg; **David Lynch. Beautiful Dark**. Ed. The Scarecrow Press. Toronto, 2011

R

- RIVERA, David; *La Habitación Roja, La Habitación Blanca y la Habitación de Cristal. La inquietante extrañeza del espacio moderno visto por Lynch, Kubrick y Tati* publicado en *La Ventana Indiscreta* nº3. Ed. Mairea. Madrid, 2006
- RODLEY, Chris. **David Lynch por David Lynch**. Ed. ALBA, Barcelona, 1998

S

- SHEEN, Erica & DAVISON, Annette; *The Cinema of David Lynch: American Dream, Nightmare Visions*. Ed. Wallflower Press. London, 2004
- SPOHR, Kathrin; **The World Reveals Itself**. Entrevista a David Lynch en *FORM Magazine*, num. 158, febrero de 1997

V

- VV. AA. *Return to Twin Peaks. New Approaches to Materiality, Theory and Genre on Television*. Edited by Jeffrey Andrew Weinstock and Catherine Spooner. Ed. Palgrave Macmillan US. New York, 2016
- VV. AA. *Universo Lynch*. Ed. Calamar. Barcelona, 2006
- VALENCIA, Javier J. *David Lynch. El zar de lo bizarro*. Libreto de la Ed. Especial en DVD de Twin Peaks. Fuego, camina conmigo. Ed. CAMEO. Madrid, 2006
- VIÑOLO, Carmen; *Twin Peaks. Fuego, Camina Conmigo*. Ed. Quarentena Ediciones. Barcelona, 2014.

W

- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew & SPOONER, Catherine (Ed); *Return to Twin Peaks. New Approaches to Materiality, Theory and Genre on Television*. Ed. Palgrave Macmillan US. New York, 2016

Bibliografía

General

A

- ADES, Dawn; G en *The Dada Reader. A Critical Anthology Edited by Dawn Ades*. Ed. Tate Publishing. London, 2006
- ADORNO, Theodor W.; *Aesthetic Theory*. Ed. Continuum. London, 2002
- ADORNO, Theodor W.; *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Ed. AKAL. Madrid, 2005
- ALI, Sami; *El espacio imaginario*. Ed. Amorrortu. Madrid, 1976
- ALIAGA, J. V.; *Orden fálico; Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del S. XX*. Ed. AKAL. Madrid, 2007
- APARICIO GUIADO, Jesús M^a; *El muro*. Ed. Universidad de Palermo. Madrid, 2000
- ARAGON, Louis; *El aldeano de París*. Ed. Errata Naturae. Madrid, 2016
- AUGÉ, Marc; **El Viaje Imposible**; Ed. Gedisa. Barcelona, 2008
- AUMONT, Jacques; **La Imagen**. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1992

B

- BACHELARD, Gaston; *La Poética del Espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2011
- BAJAC, Quentin & CHÉROUX, Clément; *Voici Paris. Modernités Photographiques 1920-1950*. Ed. Centre Pompidou. Paris, 2012
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier; *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2005
- BALLÓ, Jordi; *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000

- BANHAM, Rayner; *Theory and Design in the First Machine Age*. Ed. Architectural Press. Londres, 1996
- BARR, Alfred H.; *Cubism and Abstract Art*. Ed. Museum of Modern Art. New York, 1936
- BARTHES, Roland; *Empire of Signs*. Ed. Hill and Wang. Nueva York, 1982
- BARTHES, Roland; **La Cámara Lúcida**. *Notas sobre la Fotografía*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990
- BAUDRILLARD, Jean; *The transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Ed. Verso. London, 1993
- BENJAMIN, Walter en *Breve Historia de la Fotografía* ed. Casimiro Libros. Madrid, 2014
- BENJAMIN, Walter. **Calle de dirección única**. Ed. Abada. Madrid, 2014
- BENJAMIN, Walter; *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Ed. NLB. London, 1973
- BENJAMIN, Walter; *Libro de los Pasajes*. Ed. Akal. Madrid, 2005
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, México DF, 2003
- BENJAMIN, Walter; **Sobre la fotografía**. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2008
- BENJAMIN, Walter; *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Ed. Penguin. London, 2008
- BORGES, Jorge Luis; *Pierre Menard, autor del Quijote* en *Ficciones*. Ed. Alianza. Madrid, 2004
- BOYM, Svetlana; *The Future of Nostalgia*. Ed. Basic Books. New York, 2001

C

- COLOMINA, Beatriz; *Media as Modern Architecture en Contemporary Art About Architecture. A Strange Utility*. Ed. Ashgate Publishing Ltd. Burlington, 2013
- COLOMINA, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA. London 1994
- COLOMINA, Beatriz; *The Split Wall: Domestic Voyeurism en Sexuality and Space*. Ed. Princeton Papers on Architecture. Hudson NY, 1992
- CRISTOPHER, Nicholas; **Somewhere in the Night. Film noir and the American City**. Ed. The Free Press. New York, 1997
- CUBBIT, Sean; *The Cinema Effect*. Ed. MIT Press. Cambridge MA, 2004.
- CURTIS, Barry; *Dark Places. The haunted house in Film*. Ed. Reaktion Books. Wiltshire, 2008
- CRARY, Jonathan; *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 1990

D

- DAMBRON, E.; *Sasha Stone* en *Gebrauchsgraphik VII*, Junio 1930
- DELEUZE, Giles; *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed Paidós. Barcelona, 2014

- DELEUZE, Giles; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós. Barcelona, 2013
- DODDS, George; *The third meaning: Architecture and the Filming Dimension. Proceedings*. Ed. Washington ACSA, 1991
- DOLAR, Mladen; *I Shall be with you in your wedding-night: Lacan and the Uncanny en Rendering the Real* (Fall, 1991). Ed. The MIT Press

E

- ESPUELAS, Fernando; *Madre Materia*. Ed. Lampreave. Madrid, 2009
- EVANS, Robin; **Traducciones**. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2005
- ENDE, Michael; **El espejo en el espejo**. Ed. Alfaguara. Madrid, 1986

F

- FOUCAULT, Michel; **De los espacios Otros**, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima
- FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2010.
- FRAMPTON, Kenneth; *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2009
- FREUD, Sigmund; *La interpretación de los sueños*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007
- FREUD, Sigmund; **The Uncanny**. Ed. Penguin Classics. London, 2003

G

- GAY, Peter; *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. Ed. Harper & Row. Nueva York, 1968
- GRAEF, Werner; *Concerning the so-called G Group* en *Art Journal* 23 n°4 (1964)
- GONZÁLEZ García, Ángel; *Casitas en Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Ed. Lampreave y Millán. Madrid, 2007
- GOODMAN, Nelson; *Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoría de símbolos*. Ed. Paidós. Barcelona, 2010
- GUASCH, Ana María; *Arte y archivo, 1920-2010*. Ed. AKAL. Madrid, 2011
- GÜNTHER, Sonja; *Lilly Reich, 1885-1947*. Ed. gH Publications. Cambridge, Massachussets, 1995

H

- HAMMERS, Birgitt; *Sascha Stone sieht noch mehr: Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte)". Ed. Michael Imhof, 2014
- HAMMERS, Birgit; *Sasha Stone sees even more: a photographer between art and commerce* en *Serie A - Jahresbericht der Fakultät für Architektur / Fakultät für Architektur, RWTH Aachen*.— 3

HAMMERS, Birgitt; **Vom Dokument zur Legende-Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons** en *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (2009) P.545-556

HEIDEGGER, Martin; *Construir, Habitar, Pensar*. Ed. Ediciones el Serbal. Barcelona, 1994

HESEL, Franz; *Paseos por Berlín*. Ed. Errata Naturae. Madrid, 2015

HITCHCOCK, Henry Russell and JOHNSON, Philip, *The International Style*, Ed. Museum of Modern Art Nueva York, 1932

HOFFMAN, E. T. A.; *Cuentos*. Ed. Cátedra. Madrid, 2007

HOFFMAN, Hans; *The Search for the real in the visual Arts in Search for the real and other essays*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA, 1967

HUYSEN, Andreas; *Miniature Metropolis. Literature in Age of Photography and Film*. Ed. Harvard University Press. London, 2005

J

JENCKS, Charles; *The Language of Post-Modern Architecture*. Ed. Rizzoli. New York, 1984

K

KAFKA, Franz; *El Castillo*. Ed. Alianza. Madrid, 2014

KAFKA, Franz; **El Proceso**. Ed. AKAL. Madrid, 2007

KAFKA, Franz; *La Metamorfosis*. Ed. Alianza. Madrid, 2011

KANTOR, Sybil; *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Ed. MIT Press. Cambridge, MA, 2002

KELLNER, Douglas; *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Ed. Polity Press. Cambridge, 1989

KIESLER, Friedrich; *Contemporary Art Applied to the store and its Display*. Ed. Brentano's. New York, 1930

KITTLER, Friedrich; *Gramophone, Film, Typewriter*. Ed. Stanford University Press. Stanford CA, 1999

KITTLER, Friedrich; *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Ed. Polity Press. Cambridge UK, 2010

KRACAUER, Sigfried; *Photography in The Mass Ornament: Weimar Essays*. Ed. Harvard University. Cambridge, MA, 1995

KRACAUER, Sigfried; **Teoría del cine. La redención de la realidad física**. Ed. Paidós. Barcelona, 2013

KÖHN, Eckhardt; **Sasha Stone, Fotografien 1925-1939**. Ed. Nishen, Berlín 1990

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; S, M, L, XL; Ed. Monacelli Press. Nueva York, 1995

KULESHOV, Lev; *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov, edited and translated by Ronald Levazo*. Ed. University of California Press. Berkeley, 1974

L

- LACAN, Jacques; *Le Séminaire livre X: L'angoisse*. Ed. Seuil. Paris, 2004
- LAHUERTA, Juan José; *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Ed. Lampreave. Madrid, 2010
- LEROY, Jean; *ATGET, magicien du vieux Paris et son époque*. Ed. Paris Audiovisuel, Pierre-Jean Balbo. Paris 1992
- LOOS, Adolf; *Ornamento y Delito*. Viena, 1908
- LYNCH, Kevin; *The Image of the City*. Ed. MIT Press, Cambridge MA, 1960
- LYNN, Warren (ed.); *Encyclopedia of 20th Century Photography vol.3*. Ed. Routledge. London, 2006

M

- MADERUELO RASO, Javier; *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*; Ed. Akal. Madrid, 2008
- MARINA, José Antonio; *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2006
- McLUHAN, Marshall; *The Medium is the Massage*. Ed. Gingko Press. Corte Madera CA, 2001
- McLUHAN, Marshall; *Understanding Media*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 1994
- McQUAID, Matilda & RIDLEY, Terence; *Envisioning Architecture: Drawings of the Museum of Modern Art*. Ed. MoMA. New York, 2002
- MERTINS, Detlef & W. JENNINGS, Michael; **G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film 1923-1926**. Ed. The Getty Research Institute. Los Angeles, 2010
- MILNER, Max; *La fantasmagoría*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México DF, 1990
- MILUN, Kathryn; *Pathologies of Modern Space: Empty Space, Urban Anxiety, and the Recovery of the Public Self*. Ed. Routledge. London & New York, 2006
- MORENO Mansilla, Luis; *Lilly Reich, 1885-1946* en 9H On Continuity. Ed. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1995
- McQUAID, Matilda; *Lilly Reich: Designer and Architect*. Ed. The Museum Of Modern Art. Nueva York, 1996
- MULVEY, Laura; *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Ed. University of Chicago Press. Chicago, 2006
- MULVEY, Laura; *Fetishism and Curiosity*. Ed. BFI Publishing. London, 1996
- MUNRO, Thomas; *The Failure Story: A study of Contemporary Pessimism* en *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. XVII n.2, 1958 pp. 143-168

N

- NAVARRO BALDEWEG, Juan; *La Habitación Vacante*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 2001

P

- PAENHUYSEN, An; **Berlin in Pictures: Weimar City and the Loss of Landscape** en *New German Critique* vol37, nº1109, invierno de 2010
- PANOFSKY, Erwin; **Estudios sobre Iconología**. Ed. Alianza. Madrid, 1980
- PEREC, Georges; *La vida. Instrucciones de uso*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2006
- PEREC, Georges; *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2012

R

- RAHMANI, Ayad B.; *Kafka's Architecture: Doors, Rooms, Stairs and Windows of an Intricate Literary Edifice*. Ed. McFarland. Jefferson NC, 2014
- RANK, Otto; *Der Doppelgänger* en *Imago III.2*, 1914. pp. 97-164
- RIFKIN, Adrian & MELLY, George; *Street Noire: Studies in Parisian Pleasures 1900-1940*. Ed. Manchester University Press. Manchester, 2005
- ROH, Franz y TSCHICHOLD, Jan; *Photo-eye: 76 photos of the Period*. Stuttgart, 1929
- ROSENBLUM, Robert; **La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico**. Ed. Alianza. Madrid, 1993
- ROWE, Colin; *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 1976
- RYBCZYNSKI, Witold; *Home: A Short History of an Idea*. Ed. Heinemann. London, 1988
- RUSSO, Eduardo A; *Diccionario de cine*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 1998

S

- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente; *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1928-1933*. Ed. Verdoux. Madrid, 1990
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 1996
- S. SAUNDERS, William; *Modern Architecture: Photographs by Ezra Stoller*. Ed. Abrams. New York, 1990
- SCHWARTZ, Frederic J.; *Blind Spots. Critical Theory and History of Art in Twentieth-Century Germany*. Ed. Yale University Press. London, 2005
- SOJA, Edward; *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Ed. Verso. London, 2004
- SONTAG, Susan; *Sobre la Fotografía*. Ed. Alfaguara. Madrid, 2006.
- STONE, Sasha; **Berlin in Bildern** Ed. Hans Epstein. Leipzig, 1929
- STÖNEBERG, Michael; Arthur Köster. *Architekturfotografie 1926-1933. Das Bild vom Neuen Bauen*. Ed. Gebr.Mann. Berlín, 2009
- STOTZ, Gustaf; **Film und Foto**. Ed. Arno Press. New York, 1979

T

- TAFURI, Manfredo & DAL CO, Francesco; *Arquitectura Contemporánea vol.1*. Ed. Aguilar. Madrid, 1989
- TAFURI, Manfredo; ***La Esfera y el Laberinto***. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984
- TARKOVSKI, Andrei; *Esculpir el tiempo*. Ed. Rialp. Madrid, 2017
- TREIB, Marc; *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Ed. MIT Press. Cambridge, 1994
- TRIAS, Eugenio; *De Cine. Aventuras y extravíos*. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2013

V

- VV. AA. *DADA*. Ed. Centre Pompidou. Paris, 2005
- VV. AA. ***Eugène Atget. El viejo París***. Ed. Fundación MAPFRE. Madrid, 2010
- VV. AA. *Historia de la Fotografía dirigida por Jean Claude Lemagny y André Rouillé*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1988
- VV. AA. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Translated by Thomas Y. Levin. Ed. Harvard University. Cambridge, MA, 1995
- VV. AA. *This is not Architecture*. Edited by Kester Rattenbury. Ed. Routledge. London & New York, 2001
- VIDLER, Anthony; ***The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely***. Ed. The M. I. T. Press. Cambridge MA, 1992
- VIDLER, Anthony; ***Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture***. Ed. The MIT Press. Cambridge MA, 2001

W

- WALSER, Robert; ***El Paseo***. Ed. Siruela. Madrid, 2012.
- WARHOL, Andy; *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Ed. Harcour Brave Jovanovich. New York, 1975

Y

- YOUNG, Lisa Jaye; *All consuming. The tiller-effect and the aesthetic of Americanization in Weimar Photography, 1923-1933*. Ed. City University of New York. Nueva York, 2008

madrid, 2017