

Imágenes del Pabellón Alemán en la exposición universal de Barcelona

Resumen

El Pabellón Alemán para la Feria Universal en Barcelona, de 1929, obra de Ludwig Mies van der Rohe, marcó un acontecimiento cumbre en el devenir de los movimientos de vanguardia de la arquitectura moderna. El pabellón estuvo construido con materiales poco convencionales para la época y sus formas depuradas influyeron en gran medida en el posterior desarrollo del Estilo Internacional a nivel mundial. ¿En qué momentos de la historia se inspira este edificio revolucionario?, ¿cuáles fueron los conceptos de los que partió el arquitecto para proponer las formas del pabellón? En este artículo se intentará demostrar que la irrupción de este edificio moderno está inspirada en conceptos de la arquitectura clásica antigua, pero también en el empleo de materiales propios de la época y de mecanismos análogos en el campo de la pintura como el cubismo. El pabellón está hecho principalmente de reflejos que propician una variada percepción espacial y que, en definitiva, devuelven la mirada sobre el actor principal del arte moderno: el individuo.

Jaime Alberto Sarmiento
Ocampo

Doctor en Arquitectura
Profesor Asociado Universidad
Nacional de Colombia sede
Medellín, Medellín, Colombia
Correo electrónico:
jsarmien@unal.edu.co
orcid.org/0000-0003-2841-4582
Google Scholar

Recibido: Julio 24 de 2017

Aprobado: Septiembre 1 de 2017

Palabras clave:

Arquitectura clásica,
arquitectura moderna, cubismo
y arquitectura, Mies van der
Rohe, Pabellón Alemán en
Barcelona.



Images of the German Pavilion at the Universal Exhibition in Barcelona

Abstract

The German Pavilion for the Universal Fair in Barcelona, 1929, work of Ludwig Mies van der Rohe, marked a major event in the evolution of the avant-garde movements of modern architecture. The Pavilion was built with unconventional materials for the time, and its purified forms greater influenced the subsequent development of the International Style worldwide. In which moments in history was this revolutionary building inspired? Which were the concepts from which the architect started from to propose the shapes of the Pavilion? This article will try to demonstrate that the irruption of this modern building is inspired in concepts of ancient classical architecture, but also in the use of materials typical of the time and analogous mechanisms in the field of painting, such as Cubism. The Pavilion is made mainly of reflections that foster a varied spatial perception, and that, in the end, look back towards the main actor of modern art: the individual.

Key words:

Classical architecture, modern architecture, Cubism and architecture, Mies van der Rohe, German Pavilion in Barcelona.

Introducción

En la Feria Universal, en Barcelona, de 1929, se presentó uno de los momentos clave del devenir del movimiento moderno en la arquitectura —y tal vez uno de sus momentos más brillantes—. Mientras que en la feria la mayoría de los pabellones de exposición eran edificios estilísticos con reminiscencias del pasado, incluso con remedos de otras épocas o de otros lugares, irrumpiría con gran fuerza un pabellón de exposiciones que definiría el rumbo de lo que sería la arquitectura moderna.

El Pabellón Alemán, realizado por el arquitecto Mies van der Rohe, representaría para aquel momento el contundente rechazo a los estilos historicistas de la arquitectura que aún imperaban para entonces. Por otra parte, señalaría la llegada irremediable de la “nueva arquitectura”. Este sería uno de los momentos más decisivos de la arquitectura revolucionaria que buscaba establecerse. El Pabellón Alemán fue algo así como un panfleto revolucionario, que instaría a la aceptación de un tiempo nuevo, con una nueva arquitectura.

Este autor comenzará por referir una vivencia personal que originó este escrito. Luego de instalarse en Barcelona, visitó el Pabellón Alemán. Durante aquella visita intentó imaginar el año de 1929, el ambiente de la feria, la multitud allí agolpada alrededor del edificio a la espera del rey de España Alfonso XIII que debía firmar un libro de oro en la ceremonia inaugural. Recordó, también, algunas fotografías en blanco y negro que se publicaron sobre el pabellón y fue entonces que se percató de que estaba frente a un edificio que es considerado como una de las máximas expresiones de la Modernidad. Pensó en la gran carga significativa y en la inmensa importancia de este edificio para nuestros días y sintió escalofrío, se le erizó la piel y hasta logró sudar un poco; confiesa que sufrió algo así como un éxtasis arquitectónico —no es de extrañar tal reacción—, pues la arquitectura también puede entenderse como fisiología

aplicada; en este sentido vale la pena recordar la obra de Le Corbusier, quien consideraba que la finalidad de la arquitectura es la de conmover los sentidos.

En aquella visita le asombró sobremanera la autonomía de las partes del edificio: las cubiertas planas apenas si se apoyaban sobre muros y columnas, dando la impresión de que pudieran moverse con entera libertad; los pilares esbeltos, nítidos de suelo a techo, sin articulaciones ni preparaciones para la entrega de las cargas; igual los muros, exentos y cortados por arriba como por una rasante y los planos vidriados, llegando hasta el tope con una perfección brutal. Se puede pasar la mano sobre las cabezas de los tornillos que fijan la funda metálica a las columnas y no sentir resalto alguno. El edificio está pensado al milímetro y perfectamente construido.

En ese momento se sintió avasallado por el edificio, incapaz de poder decir algo cierto sobre él, incapaz siquiera de nombrarlo —recordó que Jorge Luis Borges sostiene que cuando enunciamos los objetos, estos se agotan—. Este edificio guardaba celosamente un misterio; algo innombrable que, precisamente, se convirtió en su interés por descubrir.

208

Tiempo después se enteró que el Pabellón Alemán en Barcelona había sido desmontado un año después de su construcción, en 1930. El solar permaneció baldío durante muchos años, hasta 1986, cuando la municipalidad y algunos arquitectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona decidieron construir allí mismo otro edificio idéntico al pabellón inicial. Entonces se percató de que el edificio que había visto y recorrido era una copia del pabellón original. Se sintió defraudado, engañado. La reconstrucción que había experimentado era una réplica, un comentario más sobre el verdadero pabellón. A este edificio le hacía falta algo, una especie de aura, el halo espiritual que lo hizo emocionarlo. Por mencionar un par de asuntos concretos: en este pabellón nunca estuvo Mies, ni se firmaron libros de oro.

Esta historia le sugirió lo siguiente: la arquitectura se debe a algo más que a la materia de la cual está hecha, pues la arropa un espíritu. Los edificios también están revestidos por la pátina del tiempo, ellos están cargados de las vivencias y las miradas de los que por allí pasaron.

El método

Para intentar descifrar las referencias y el pensamiento que generaron esta obra se establecieron varias estrategias. La primera consistió en recabar la información original realizada por el arquitecto como los bocetos y los planos del proyecto, sus propios escritos o las entrevistas que concedió y las fotografías de la época durante la construcción y funcionamiento del edificio.

También fueron útiles los escritos y publicaciones de época que aparecieron luego de la inauguración del pabellón, así como los textos analíticos y críticos de otros autores.

Para el desarrollo del trabajo se tuvieron en cuenta otras disciplinas paralelas a la arquitectura misma como lo es la pintura, pues podría afirmarse que esta fue pionera y abrió el camino experimental al resto de las artes durante el Movimiento Moderno.

Para el ensamble de las partes de este artículo se ha empleado un mecanismo análogo utilizado en el arte o en el trabajo del propio Mies van der Rohe: la técnica del *Collage*; es decir la reunión y superposición de partes que componen un todo. Para la siguiente interpretación se han recortado y reunido varias imágenes y textos, frases ya escritas por otros, que procuran encajar en un engranaje que propicie la imaginación del lector.

Resultados: el carácter clásico del edificio

En principio, los organizadores del evento asignaron un lote para el pabellón que el propio Mies rechazó. Entonces le dieron a escoger y él prefirió ubicar el edificio en un lugar periférico dentro de la exposición, en un extremo; al final de una amplia explanada, la que formaba una cruz con el eje principal del evento, que partía desde la Plaza España hasta el Palacio Nacional (imagen 1).

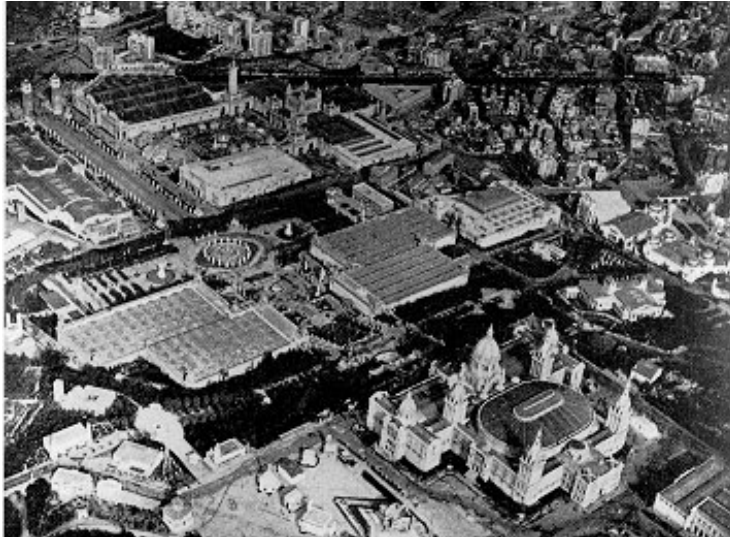


Imagen 1. Vista aérea de la Feria, con el Pabellón Alemán a la izquierda.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 8).

Para ese entonces el lote ya contaba con unas edificaciones vecinas y una hilera de columnas de corte clásico; hilera construida por el arquitecto catalán Josep Puig i Cadafalch. Mies ubicó el pabellón justo detrás de la fila de columnas, las que le hacían las veces de telón (imagen 2).

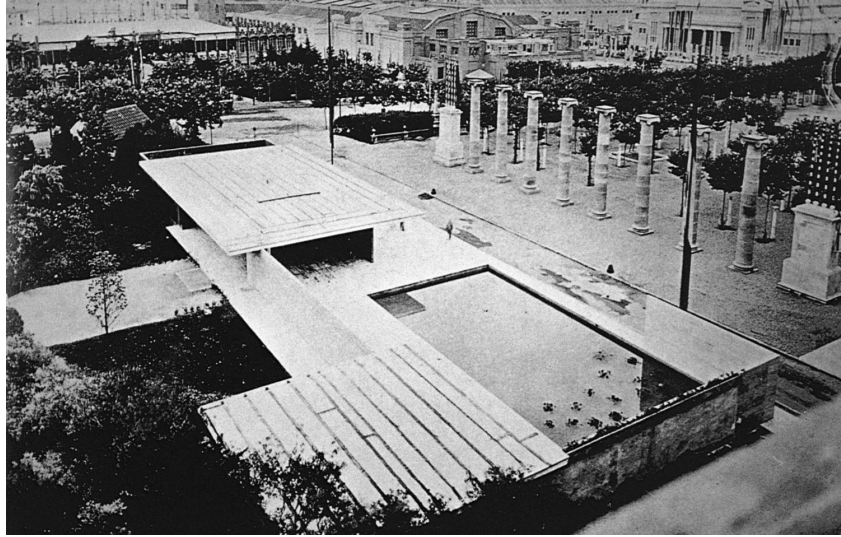


Imagen 2. Vista aérea del Pabellón Alemán con la hilera de columnas por delante.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 20)

No es de extrañar que el propio arquitecto decidiera colocar su edificio justo detrás de las columnas ya existentes. José Quetglas, en su texto *Imágenes del Pabellón de Barcelona* (1991), reivindica esta hilera de columnas como parte integral del edificio de Mies:

prescindir de la columnata, por que no sea obra de Mies, es tanto como prescindir de la estatua de Kolbe: tampoco ella es obra de Mies [...]. ¿Acaso Mies no demostró a lo largo de vida el gusto por el *collage*, por el contacto entre piezas heterogéneas, procedentes de materiales y matrices formales distintas? Desde sus años de aprendizaje en el despacho de Behrens —cuando pega tras los cristales la fotografía recortada de un dirigible, para hacer creer que flota sobre el cielo de Berlín— hasta los dibujos americanos donde engancha fotografías de obras de Maillol, Picasso, hay constante en Mies el gusto por la diferencia, por el paisaje discontinuo, heterogéneo, por las aproximaciones. (p. 24)

Este reconocimiento de la diferencia entre las partes que componen un todo es, esencialmente, una característica de la arquitectura griega antigua; en ella se puede apreciar que la plataforma, las columnas, los muros o la cubierta, cualquiera de estos componentes, puede leerse de manera autónoma y separada de las demás partes que componen el templo griego.

Podría afirmarse que el pabellón de Mies es eminentemente de carácter clásico no solo por la diferenciación y el ensamble entre las partes, sino también por la manera en que el edificio se acomoda en el lugar. Esto escribe Quetglas (1991), al respecto de la implantación de los edificios clásicos:

¿qué se supone ser un edificio clásico? No solamente un edificio en sí mismo de acuerdo a unos principios, sino un edificio que guarda para con el suelo y el espacio a su alrededor unas relaciones determinadas. Sólidamente apoyado, se levanta simultáneamente a sustituir y orientar, él mismo, el espacio a su alrededor [...] a partir de su presencia. (p. 31)

A partir de su presencia el pabellón modifica el lugar en que se implanta, introduce una nueva relación de orden entre las masas ya existentes. El pabellón irradia su influencia sobre el espacio circundante. En relación, conviene leer la tesis doctoral de Cristina Gastón (2005) acerca de la manera en que los edificios de Mies guardan una estrecha relación con el lugar en que se ubican.

En aquella época, mientras el visitante se aproximaba al edificio recorriendo la explanada en el sentido longitudinal —como le era más natural— el pabellón iba emergiendo detrás de las columnas de una manera frontal. Los planos más sólidos, que correspondían a los muros, flanqueaban los extremos enfatizando un propósito de centralidad. Al igual que en el templo griego, las columnas conforman el peristilo y rodean la celda: el sitio de la deidad. En Barcelona, el pabellón estaba resguardado por la columnata.

Tras pasado ese filtro períptero se observaba claramente que el edificio estaba levantado sobre una plataforma, un *pódium*; a la manera en que lo hacía el arquitecto neoclásico Karl Friedrich Schinkel y lo hacían también los antiguos griegos. Es bien probable que este influjo de colocar los edificios sobre plataformas, le llegase inicialmente a Mies a través de Schinkel; así parece confirmarlo en una entrevista, en la que respondía: “sus edificios —refiriéndose a Schinkel— constituían un excelente ejemplo de clasicismo; el mejor que conozco y, sin duda, me fui interesando por él. Lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia” (Puente, 2006, p. 29).

Mies era muy consciente de que el empleo de las plataformas era un atributo eminentemente clásico. En la misma entrevista, consultada su opinión sobre el empleo de pedestales por parte de Schinkel, Mies respondió: “creo que es una buena manera de hacerlo, a pesar de ser una manera clásica de hacerlo” (Puente, 2006, p. 30).

La arquitectura clásica se vale de un suelo artificial, regulado, diferente al de la naturaleza agreste. Esto es justamente lo que sostiene Rex D. Martienssen, en su libro *La idea del espacio en la arquitectura griega* (1958), cuando escribe lo siguiente:

la primera condición de cualquier sistema de organización formal destinado a abarcar las actividades de la vida organizada o colectiva, es un plano horizontal o una serie de planos horizontales relacionados. El equipo sensorial del hombre exige, por su naturaleza, esa estabilidad visual que sólo las superficies planas son capaces de ofrecer; y aun en la definición menos compleja de la superficie utilizable —vale decir, utilizable por el hombre como ente perceptor y móvil— el generador del sistema es una superficie plana que por medios estructurales deliberados niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes. (p. 17)

De esta misma manera Mies, apoyándose en lo aprendido a través de Schinkel, asienta sus edificios sobre pavimentos y plataformas totalmente horizontales; estas superficies están comprendidas entre los bordes, introduciendo una

noción de espacio perfectamente delimitado. Estos pavimentos, los cuales están reglados mediante una malla reticular, brindan la percepción de un espacio ordenado de manera geométrica en unas coordenadas x, y, en donde cualquier objeto está dispuesto de manera rectilínea en paralelo o perpendicular a la retícula.

Se ha de tener en claro que el carácter clásico de los edificios de Mies no está dado por ninguna repetición o emulación de las formas griegas, sino porque su arquitectura se nutre de los conceptos y otorga un nuevo valor a los principios de la arquitectura antigua. El concepto de lo clásico puede no ser entendido como una relación lineal o secuencial en el tiempo, sino como una condición que se puede presentar en distintos tiempos y lugares de manera simultánea. Así parece confirmarlo Quetglas (1990), en una de sus definiciones sobre lo clásico:

todavía cuesta desembarazarse de aquella idea mecanicista que interpretaba lo clásico como una relación lineal de copia, de dependencia y reflejo, establecida entre la obra y su modelo. Y sería hora de abandonarla, puesto que tal definición sólo sabe producir una doble impotencia: impotencia de la obra, por no alcanzar nunca íntegramente su identificación con el modelo; impotencia del modelo, por no poder manifestarse con propia voz y requerir el trámite de la obra.

Winckelmann ha recogido bien el phatos de ansiedad insatisfecha que está en tal idea de lo clásico: el modelo, inalcanzable manantial de un curso de agua, más pura pero más insípida cuanto más próxima esté al origen.

¿Y si lo clásico no fuera un manantial, ni un curso lineal de agua, sino el sistema hídrico de una región, por entero? Si lo que constituyera el sistema clásico fuera el circuito de correspondencias periféricas que relacionan entre sí el conjunto de las obras. Si lo clásico fuera una capacidad de manifestación simultánea, en distintas presencias -y, es obvio, en distintos tiempos.

Es decir, si la forma clásica por excelencia fuera la serie, la cosanguineidad -no tanto o no solo como arborescencia, como genealogía, cuanto en la relación periférica, circular y no radial, que guardan entre sí las hojas de un árbol o los primos carnales. (p. 2-3)

Continuando con el recorrido hacia el pabellón, traspasado el filtro de las columnas, el visitante se preguntaba cómo acceder a la plataforma; al acercarse descubría un retranqueo en el podio del edificio, donde se acomodaban las escalas (imagen 3). Nótese cómo estas no se ofrecían directamente al visitante, en un sentido axial al del recorrido de la explanada, pues para ser vistas el visitante debía desplazarse hacia la derecha hasta ver el edificio en escorzo. En algunos de los dibujos preparatorios que realizó Mies se puede apreciar el denodado interés que este tenía por ocultar parcialmente la escalera, de tal manera que el visitante tuviese que indagar realizando un leve desplazamiento en el recorrido para finalmente descubrirlas.



Imagen 3. El pabellón visto tras la hilera de columnas con las escaleras que conducen al podio.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 21).

Una vez arriba, el visitante se encontraba en una terraza recubierta de mármol travertino con un gran estanque de agua cuyo fondo era de un material oscuro (imagen 4). Sobre la superficie del agua se veían los reflejos temblorosos de los muros y del espacio bajo la cubierta.

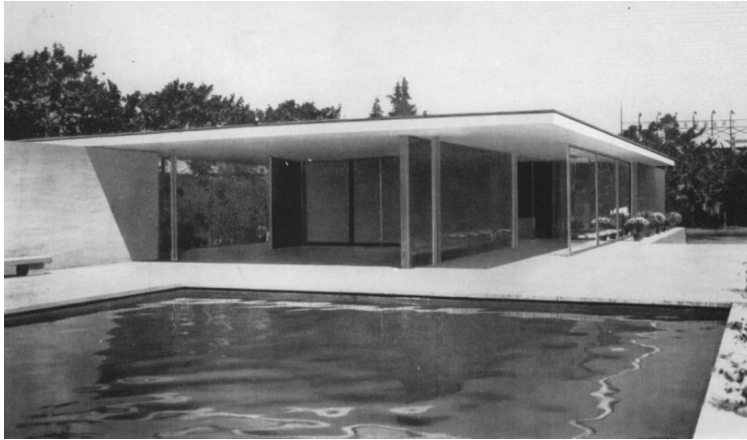


Imagen 4. Vista desde el podio con el estanque de agua.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirió (1993, p. 21).

216

La siguiente es una descripción de lo que fue el interior del Pabellón Alemán, en 1929, en palabras del arquitecto teórico Christian Norberg-Schulz (1986):

al entrar, —el visitante— podía notar entre la asimetría dominante un rasgo de sorprendente regularidad: delante del muro de mármol *vert antique* que conducía al interior había una fila de columnas esbeltas, cromadas y de sección en cruz, colocadas a la misma distancia como guardias de honor escoltando la zarabanda de los planos murales. Prosiguiendo más hacia el interior de la zona cubierta, el visitante podía olvidarse fácilmente de pensar en la función de estas columnas, pues se encontraba en un espacio central dominado por un único elemento: un muro exento de unos tres metros de altura y cinco metros y medio de longitud hecho de un mármol raro y encantador llamado ónice dorée, con vetas que iban del dorado oscuro al blanco (imagen 5). A la izquierda del muro de ónice, visto desde delante, había una pared de cristal traslúcido iluminada desde su interior;

delante del ónice, una mesa donde se hallaba una mesa de oro para el rey y, a su derecha, un par de sillones colocados uno junto a otro, con estructuras metálicas y cojines rectangulares de piel blanca de cabritilla. (p. 160)



Imagen 5. Interior del pabellón con la pared de ónice dorado.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 24).

Norberg-Schulz (1986), prosigue con el relato:

estos materiales que rodeaban al visitante, sin olvidar la alfombra negra sobre la que estaba y los cortinajes escarlata que cubrían parte de la pared de cristal a su espalda, eran suntuosos sin excepción. De este modo, a la impresión de espacio libre y fluido se añadía la sensación visual de la riqueza del color y la exuberancia de la superficie, además de otra que derivaba del deslumbrante juego de reflejos producidos por los mármoles pulidos y el vidrio. Los reflejos cambiaban según el espectador se movía, reproduciendo lo que ya había visto o añadiéndose al presagio de algo que estaba por aparecer. A través de la pared de cristal verde botella situada tras las sillas, el visitante podía divisar la figura en bronce de una mujer, a la que se llegaba mediante un giro a la izquierda por detrás del cristal verde hasta una plataforma al borde de un segundo estanque, más pequeño que el primero y forrado de cristal negro (imagen 6). Esta figura, *La mañana*, de Georg Kolbe —contemporáneo

de Mies—, parecía salir del agua en el otro extremo, incitando así al visitante a avanzar hacia ella lateralmente a través del Pabellón. El muro de mármol de Tinos que rodeaba el estanque se deslizaba desde la parte inferior de la cubierta y funcionaba como una abrazadera de todo el extremo norte de la construcción, equilibrando de una forma irregular el muro de travertino del extremo sur. Siguiendo el muro de Tinos el visitante se volvía nuevamente hacia atrás, en dirección sur, a lo largo de la cara oeste del Pabellón y desde ahí podía volver a entrar en el espacio central pasando y rodeando la trasera del muro de ónice, o bien continuar entre un plano de cristal gris oscuro y un jardín pequeño justo al oeste del podio hasta llegar a la zona de la terraza. O también podía salir simplemente al sendero del jardín y subir por una escalera hacia el Pueblo Español. No importaba cómo visitase el Pabellón; aunque dejara a un lado el espacio central, estaba obligado a describir una ruta tortuosa. (p. 163)

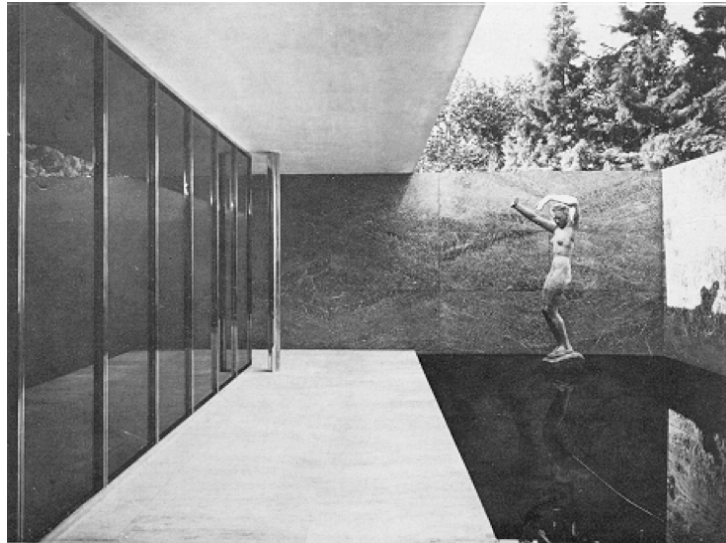


Imagen 6. Escultura “La mañana”, de Georg Kolbe.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 23).

Así pues, el movimiento era un factor capital para el concepto de forma y espacio en el Pabellón de Barcelona; ya que en la medida en que el visitante

se iba desplazando, se le iban presentando múltiples e inesperadas visiones tal como el abigarrado mundo de imágenes y reflejos que producían los materiales del edificio.

El espacio cubista

Llegado a este punto en el que el visitante se ha aproximado y recorrido el edificio, este cabría preguntarse: ¿de qué está hecho el pabellón?; ¿de piedra, de metal, de cristal? Más que de estos materiales el pabellón está hecho de superficies pulidas, cristalinas, acuosas, de espejos que producen reflejos. Pero estos reflejos no procuran ser la perfecta imagen duplicada que produce el perfecto espejo. El agua en el estanque no quiere negar su reflejo tembloroso, inexacto. Tampoco pretende engañar el mármol de los muros: en él quedan exhibidas las figuras de las formas reflejadas, que se van mezclando con las vetas coloridas del propio material. En los muros (nótese, por ejemplo, en la imagen 5) conviven en simultáneo dos profundidades diferentes, dos percepciones espaciales: la profundidad infinita del reflejo y la superficie plana, manchada y grafiada por la piedra.

Es de resaltar que este bosque de imágenes varía en la medida en que el visitante va recorriendo el pabellón. Asimismo, el cristal produce un doble efecto visual: deja ver lo que hay detrás y devuelve reflejado lo que hay por delante; el vidrio se presta para este doble juego. Durante muchos años Mies estuvo experimentando con ciertos materiales, esto afirmó acerca de la utilización del cristal: “descubrí trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en el edificio corriente, el efecto de luz y sombra” (Jhonson, 1960, p. 218).

Nótese, además, que en este intrincado juego de los reflejos, el observador podía captar en un solo golpe de vista una serie de múltiples situaciones que

ocurrían en diferentes partes del edificio. Dentro del marco de la visión era posible tener condensados al unísono fragmentos del espacio interior, de la pared de ónice dorado, del patio con el estanque, de la escultura de Georg Kolbe o incluso de la columnata exterior. Así pues, a través del juego de los reflejos, la percepción espacial del edificio se quebraba en múltiples recortes que se superponían en un solo instante; el cual también se iba transformando con el transcurrir del caminante.

Esta condición de imagen isotrópica que se produce en el pabellón, que también resulta sobrepuesta y descompuesta, y que además se ve afectada por el tiempo y el movimiento, es lo que se conoce en el arte como pintura cubista. Tal vez podría afirmarse que la espacialidad y la percepción del Pabellón Alemán eran afines a los fundamentos de esta pintura. Al respecto, se puede ver esta coincidencia en el siguiente texto que escribe Cornelis Van de Ven (1981):

tanto los cubistas como Cézanne aplicaron su visión a un complejo de instrumentos pictóricos resumidos como: la distorsión óptica de la proporción local y de la apariencia natural; la ruptura y fragmentación de los contornos; el rechazo de la perspectiva lineal en favor del plano bidimensional del propio lienzo y, finalmente, la descripción simultánea de diversos puntos de visión. [...] Los pintores cubistas se opusieron a la tradicional manera de representar el mundo de las cosas desde un único punto de vista, dado que tal punto produciría una escena momentánea e incompleta. En un cierto sentido, tendían hacia un efecto ya conocido en arquitectura y escultura, esto es, al efecto de "numerosas imágenes" que ahora había de ser trasladado al lienzo de pintar. Dicho de otro modo, la pintura cubista fue ilusionista por naturaleza y, de hecho, incluso más ilusionista que el método tradicional de la perspectiva tridimensional. (p. 237-239)

A partir de este texto clave, vale preguntarse: ¿a quién se procura ilusionar? Esta pregunta devuelve la mirada hacia el actor principal en el arte moderno: el individuo. Giulio Carlo Argan, en su libro *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días* (1966), nos habla de que el sentido espacial en la Modernidad es diferente al del siglo XIX y precedentes. Antes el espacio se entendía como hecho finito, construido, concreto. Ahora el

espacio es fenomenizado, es decir, relativizado por el individuo: que pasa a ser el centro de las distancias, de las percepciones, el ser afectable en este caso. El espacio pasa a ser la relación de los objetos con el espectador.

A lo anterior habría que añadir que, así como la columnata neoclásica de Puig i Cadafalch o la escultura de Georg Kolbe hacían parte del pabellón de Mies —así este no las hubiera diseñado—, de igual manera podría considerarse que el visitante hacía parte fundamental de la obra arquitectónica. Los visitantes se veían a sí mismos reproducidos y multiplicados en reflejos que deambulaban por las superficies cristalinas. El pabellón devolvía la mirada sobre el espectador de la obra (imagen 7).



Imagen 7. El pabellón en el día de la inauguración.
Fuente: Solá-Morales, Ramos y Cirici (1993, p. 25).

Retomando el concepto de la pintura cubista, esta nos habla de simultaneidad; pero también nos habla de una acción, de un proceso: la pintura parte de un objeto, que se está desdibujando, descomponiendo; aún quedan rastros de él, pero está pasando incluso a ser otro objeto diferente. El espacio en que se mueve la pintura cubista está en un punto intermedio entre la figura representada y su total abstracción.

De igual manera el espacio del pabellón está en un proceso. En el devenir que fluctúa entre los extremos de estar contenido, cerrado de manera hermética y el de fluir con entera libertad. Está entre el espacio finito, limitado y el espacio penetrante, consciente de las perspectivas lejanas.

Lo moderno

Paradójicamente el pabellón está hecho de superficies planas que por sus reflejos adquieren profundidad, de paredes que no configuran espacio, de espacio indeterminado, de esbeltas columnas que no sostienen nada (pues se desmaterializan en cientos de reflejos), de cubiertas deslizantes, de reflejos juguetones; aquí la percepción y la materia no coinciden. ¿Qué hay de cierto en el pabellón? ¿Qué de reconocible? Muy poca cosa: una escultura que remite a una corporeidad; el resto es novedoso, desconocido. Preguntado Mies por una definición de lo que es la arquitectura, este respondió: “el deseo de una época trasladado a un nuevo espacio, vivo y cambiante” (Jhonson, 1960, p. 219). Ya se ha visto en el pabellón que el espacio sí es vivo y cambiante, pero cómo entender lo nuevo. Al respecto, de lo nuevo y lo moderno, conviene releer a Quetglas (1991):

moderno es lo que no es antiguo. ¿Y qué es antiguo? o, mejor, ¿cuándo algo se reconoce como antiguo? Lo antiguo es reconocible como tal por la presencia de lo moderno. Sin lo moderno, lo antiguo no existiría, seguiría siendo presente y actual. Lo moderno, por tanto, es lo que hace envejecer

el presente, lo que llega para desplazar el presente hacia atrás, hacia lo pasado. Lo moderno es una máquina de anacronizar el presente.

Si lo presente es eso que vuelve anacrónico el presente, lo que aparta al presente y lo remite hacia atrás; si la obra moderna sólo se descubre cuando ha llegado, y entonces de ella sólo sabemos que no sabemos lo que es: no lo sabemos nombrar, describir, reconocer, puesto que todo nuestro utillaje mental, toda nuestra imaginación, toda nuestra sensibilidad son producto de la experiencia, de lo aprendido y vivido, y están contruidos por el roce y el trato con el pasado; si pertenecemos, por tanto y por completo, al pasado, ¿cómo, entonces, proyectar la imagen de lo moderno? Si la tarea de lo moderno es, cuando conviene, arrinconar hacia el pasado todas nuestras capacidades, para incitarnos a construir desde lo moderno un nuevo utillaje mental, perceptivo, imaginativo, ¿cómo, antes de su llegada, conocerlo? (p. 35)

La Modernidad consiste, pues, en una especie de decodificación, en desaprender lo asumido, en la pérdida de la significación. Para poder apreciarla precisamos entonces de una nueva mirada, de una nueva sensibilidad.

Conclusiones

El Pabellón Alemán, para la Exposición Universal, de 1929, en Barcelona, no obstante su aspecto revolucionario con nuevos materiales y formas depuradas, está inspirado en conceptos del antiguo clasicismo como por ejemplo la consciente acomodación del edificio en el lugar en que se implanta, la conformación de un conjunto total a partir de la clara diferenciación de las partes, la utilización del *pódium* como elemento definidor y regulador del espacio o el controlado sentido de aproximación al edificio.

Paradójicamente el pabellón, teniendo sus raíces en ideas de la arquitectura clásica antigua, se presenta como un manifiesto que rompe con las formas de la arquitectura historicista más inmediata; es un edificio eminentemente moderno, representativo de un nuevo tiempo, “vivo y cambiante”. Así pues, en el pabellón se manifiesta una sincronía entre sus fuentes del pasado y su contextualización con un tiempo presente.

El espacio interior del Pabellón Alemán se percibe de doble manera: por una parte, su espacialidad está definida por los límites que fijan sus materiales; por otra sus materiales acuosos, transparentes, veteados o reverberantes causan un sin número de profundidades y reflejos que en definitiva distorsionan la percepción espacial y la enriquecen; algo análogo a lo que sucedía con la pintura cubista. Podría establecerse un paralelismo entre este espacio arquitectónico con el de esta pintura, el cual se encuentra a medio camino entre el figurativismo y la abstracción.

Llegados al final de este escrito cabría preguntarse ¿qué función tiene el pabellón?: ¿es una casa?; ¿es un templo?; ¿acaso un edificio de exposiciones? Y si así fuera, ¿qué es lo que se expone?; ¿se expone Alemania?; ¿se exponen los nuevos materiales? Caminando en su interior el observador se verá sorprendido, mirándose a sí mismo en su propio reflejo; se percatará de su andar, de sus propios movimientos. El pabellón es un escenario, en donde el visitante es un actor transeúnte. No tiene cabida para residir allí, en un espacio excluyente; tal como sucedía en los templos griegos. Esta transitoriedad también es una condición de lo moderno: el saberse finito y perecedero. El pabellón estaba destinado a no permanecer y a continuar en nuestra memoria.

Referencias

- Argan, G.C. (1966). *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Gastón, C. (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona, España: Arquia Ediciones.
- Jhonson, P. (1960). *Mies Van der Rohe*. Buenos Aires, Argentina: Victor Leru S.R.L.

- Martienssen, R.D. (1958). *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Norberg-Schulz, C. (1986). *Mies Van der Rohe*. Madrid, España: Hermann Blume.
- Puente, M. (2006). *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Quetglas, J. (1990). *Tres escritos que no van a examen (sobre Juan Navarro Baldeweg, Interieurs, Elogio de Ariadna)*. Barcelona, España: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Quetglas, J. (1991). *Imágenes del Pabellón de Alemania*. Montreal, Canadá: Bibliothèque Nationale de Quebec.
- Solá-Morales, I., Ramos, F. y Cirici, C. (1993). *Mies van der Rohe. El Pabellón de Barcelona*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.

Como citar este artículo: Sarmiento Ocampo, J.A. (2018). Imágenes del Pabellón Alemán en la exposición universal de Barcelona. *Revista KEPES*, 16 (17), 205-225. DOI: 10.17151/kepes.2017.15.17.9