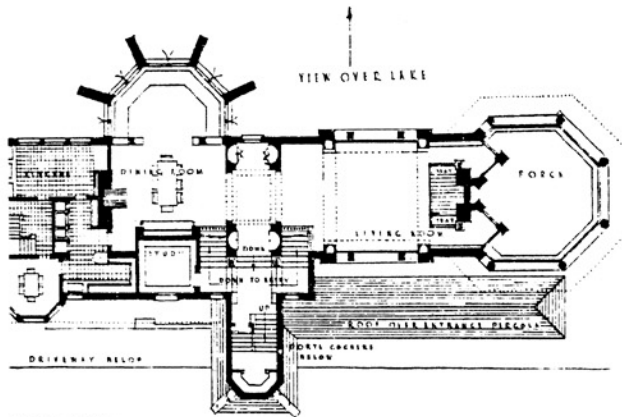
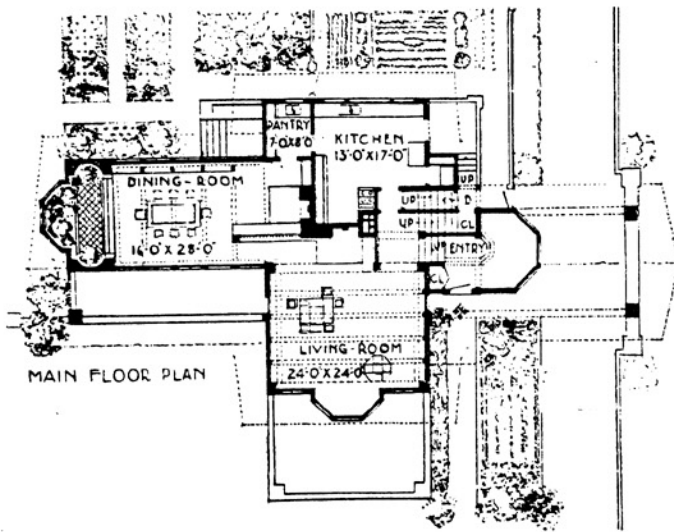


PLAN OF LIBRARY, QUINCY.



COR PLAN



MAIN FLOOR PLAN

escola
 técnica
 superior
 d'arquitectura
 sabadell
 terrassa

Henry Hobson Richardson, Crane Memorial Public Library, Quincy (Mass.), 1880;

Frank Lloyd Wright, Casa para Joseph Husser, Chicago (Ill.), 1899, fragmento de la planta;

Frank Lloyd Wright, "A Small House with a Lots of Room in It", 1900, proyecto para la Curtis Publishing Company.

sobre los juncos: inclinados, señalan y parecen encauzar las ráfagas.

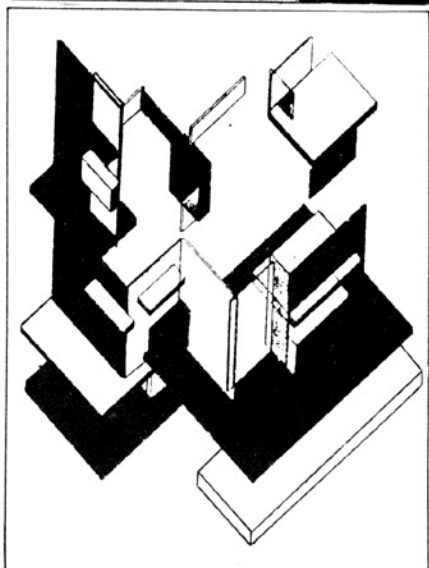
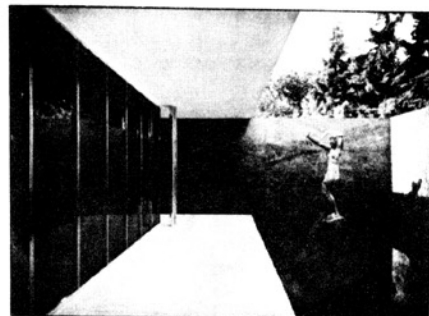
El aparentemente wrightiano proyecto de Mies es el exacto negativo fotográfico de cualquier prairie house. Podríamos interpretarlo suponiendo que el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg fuera un detalle agrandado de la casa de campo en ladrillo, un fragmento agigantado de cualquiera de sus muros, que exhibe, provocativamente, nuestra exclusión, como hacen también los espejos del Pabellón, rebotando nuestra mirada sin permitirle penetrar en él, devolviéndonos nuestra imagen colocada siempre fuera del Pabellón.

Mirar en el Pabellón es advertirse excluido.

El "tema" de Mies no es el de Wright, ni siquiera en este proyecto de 1922, aunque pueda estar comprobando en él los materiales de Wright. Vale la pena advertir que idénticas

relaciones se establecen también entre Mies y los neoplasticistas. Mies no es van Doesburg, aunque esté experimentando los instrumentos propios de la composición neoplasticista. Zevi ha valorado, correctamente, que "quizás no haya un solo arquitecto culto (...) que no haya recogido, en alguna fase de su desarrollo personal, las investigaciones de descomposición derivadas del grupo holandés"; pero también hay que medir exactamente cuánto neoplasticismo haya en el Pabellón de 1929.

Recordemos un rincón importante, aquél donde está situada la escultura de Kolbe. ¿Qué es, ahí, un diedro? No hay duda: es la intersección de dos planos. Ved, al fondo, la pared oscura: viene desde algún lugar de la izquierda, por ese pasillo del que se descubre la desembocadura, y va creciendo hacia la derecha, hasta encontrarse con otro muro de su mismo material y dimensiones, que ha ido creciendo en sentido inverso, desde algún lugar a nuestra derecha, constantemente hacia el fondo. Donde ambos se encuentran, se produce la recta, resultado final de ambos, conclusión de su movimiento. ¿Qué es un diedro en un proyecto de Rietveld, de van Eesteren o van Doesburg? Lo contrario que en el Pabellón de Mies: es el eje inicial de la composición o del análisis, no su resultado final; es el apoyo e impulso del movimiento tridireccional al que se irán refiriendo todos los planos del espacio. También por eso, en los dibujos neoplasticistas, la recta que señalaría un diedro ocupa un lugar que está vacío o que es central: los planos, o ya han escapado, deslizados más allá de su guía, o se reparten rebasando su recta intersección, formando entonces cuatro diedros. Eso nunca ocurre en el Pabellón de Mies, donde no se conocen rebabas, solapes o prolongaciones en la intersección de dos planos. Volviendo al rincón del estanque pequeño: advertid la exacta equivalencia entre los dos planos horizontales de color claro, que se detienen exactamente sobre una misma recta, o la repetición entre los dos planos, de valores visuales inversos y, por lo tanto, simétricos y equivalentes, de la capa profunda y clara del cielo y la capa profunda y oscura del agua, o de la pantalla oscura de cristal, a la izquierda, y la pantalla virtual transparente que une el final de la cubierta con el borde del estanque, en el centro. Esas múltiples parejas de planos paralelos van definiendo y envolviendo una serie de espacios prismáticos perfectamente recortados, de valores plásticos o conceptuales inversos. El conjunto del Pabellón podría descomponerse, así, en distintos prismas unidos sólo por tangencia, sin ofrecer ninguna duda a la hora de atribuir, a una u otra caja, cualquiera de los lugares del Pabellón.



Theo van Doesburg y Cor van Eesteren, Contra-construcción de una casa particular, 1924.

Una casa sin puertas, cerrada, de la que todo visitante queda excluido, y formada por espacios impermeables unos a otros: esos son los materiales del Pabellón. ¿Con qué objeto puede haberlos reunido Mies aquí?

"Nada arde en la Casa de Cristal, en ella no es necesario guardar el fuego"; "El insecto dañino no es amable, nunca entrará en la Casa de Cristal": son dos de los catorce versos que Paul Scheerbart escribe para ser incorporados a la Casa de Cristal que Bruno Taut construye en Colonia, en 1914, como pabellón de las industrias del vidrio en la exposición de la Deutscher Werkbund. Quince años más tarde, en Barcelona, Mies querrá construir ese pabellón.

Nos han quedado pocas fotografías y sólo algunos dibujos generales del pabellón de Taut; incluso la maqueta, como

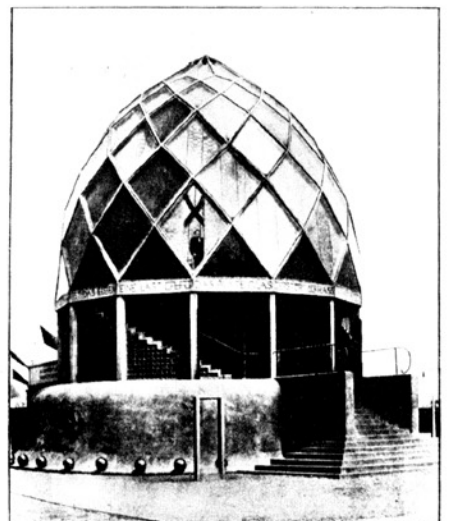
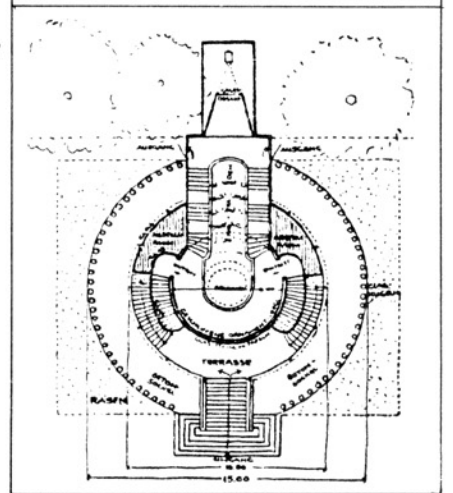
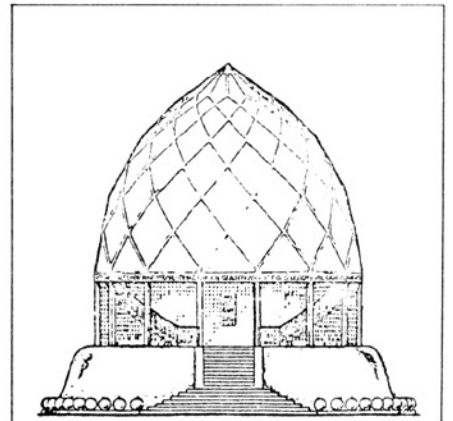
recuerda Scheerbart en su correspondencia, se perdió al mismo tiempo que el pabellón, y nada restituye ya el efecto que produjo a quienes penetraban en su interior. En el exterior, la forma puede ser interpretada, simultáneamente, como la de una yema vegetal y la de un cristal tallado. Imagen de la síntesis, pues: representación de la armonía reconquistada entre la Naturaleza y el Pensamiento, entre el impulso orgánico del crecimiento y la estructura conceptual del Universo. El pabellón se levantaba, precisamente, sobre esta misma contradicción expuesta sin resolver: la base era un bulbo inconsciente, blando y maleable de hormigón, sobre el que se habían depositado, milagrosamente sin rodar abajo, catorce durísimas esferas de cristal, brillantes. Penetrar en el pabellón significaba, para el visitante, una inequívoca ceremonia de iniciación. Primero, se garantizaba la purificación de las condiciones del mundo exterior superando la no pacificada plataforma: el neófito asciende por una escalera de planta curva, con superficies de cristal a su derecha, a su izquierda, bajo sus pies y sobre su cabeza. Avanza sin dirección, entre impresiones translúcidas, iluminadas e inmateriales. Toda referencia a una orientación estabilizada ha quedado eliminada. "Estamos suspendidos en el espacio y todavía no conocemos el nuevo orden": cuando Gropius responde en 1919 a la encuesta del Arbeitsrat für Kunst, está describiendo exactamente ese instante de la purificación, en el ingreso en la Casa de Cristal. El neófito purificado se adentra en un espacio desconocido. Cuando esté bajo la cúpula de cristal y se desplace, comprenderá que no es el ambiente lo desconocido, sino él mismo, su propio cuerpo, que pasa a ser el punto de interés del pabellón: la doble cúpula, de cristal blanco romboidal, por fuera, y de cientos de cristales tallados, coloreados, por dentro, tiene cualquier objeto -y persona- que esté en su interior con docenas de colores y manchas de luz.

Moverse, bajo esa cúpula, significa irse advirtiendo cambiando uno mismo de color, a cada paso. La fuerza del cristal ha revelado la enorme energía que estaba en el interior del visitante: dormida, desconocida antes para él. La Glasarchitektur, advertía Adolf Behene, no anuncia mundos nuevos, no los imagina: los construye. El visitante se ha acercado a la Casa de Cristal como el espectador que acude frente a un escenario, pero una vez ahí ha advertido que era él mismo quien estaba representando la acción: como teatro total, la Casa de Cristal cubrirá cualquier distancia entre mirar y hacer, entre espectador y actor, entre Arte y Vida.

Explicar esta reconquistada resonancia entre el universo revelado y el Sujeto, advertir en el Sujeto el despliegue bullidor de la energía del cristal: ese es el exultante aviso del pabellón de Taut. En la gruta del pabellón -realmente, en la planta terreno, a la que sólo se llegaba bajando desde el interior de la cúpula- el nuevo hombre reconoce en los otros objetos del mundo del cristal idénticas cualidades a las recién descubiertas en sí mismo: la cascada sobre una escalinata de cristal por la que saltaba agua teñida por la luz de colores cambiantes, las proyecciones de diapositivas abstractas y de figuras de caleidoscopio, el recubrimiento de todas las superficies con mosaicos de cristal, la misma presencia de la cúpula entrevista por el hueco central del piso superior, el sonido ritmado del agua...: una inequívoca Gesamtkunstwerk en armonía -y esto es lo importante- con las cualidades que el visitante ha reconocido en sí mismo.

En el Pabellón de Barcelona habrá desaparecido, precisamente, esa armonía revelada. El visitante se advertirá extraño en este espacio que nunca conseguirá atravesar, que ha sido construido precisamente para demostrarse vacío, y que la presencia de multitudes no conseguirá rellenar.

"Una casa no debe ser otra cosa más que bella. No debe tener otra finalidad, debe estar -siguiendo la máxima del Meister Eckhart- vacía: 'Yo no le rezaré nunca a Dios para que se acerque a mí; rezaré para que me vacíe. Porque cuando yo quede vacío y puro, Dios, por su propia naturaleza, se dirigirá a mí y se cumplirá en mí'." Así inicia Bruno Taut su Haus des Himmels, presentando el



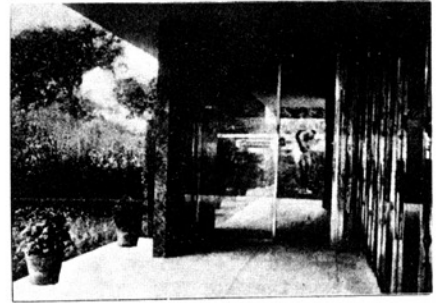
proyecto del mismo nombre.

El Pabellón de Mies es, otra vez, la Casa de Cristal, pero ahora no sólo la luz no nos teñirá, otorgándonos su confianza, sino que nunca alcanzaremos a tocarla. La única fuente de luz en el interior del Pabellón está encerrada entre cuatro pantallas de ónice rosado, translúcidas, en el interior de un espacio por el que nunca circularémos. Sabemos de su presencia, al otro lado de la pared: prohibida. Queda, todavía, una luz más, que sólo puede advertir quien está en el pasillo al fondo del Pabellón. Desde ahí, la escultura de Kolbe se percibe inundada por una avalancha de luz terrible, más brillante y clara por el contraste con la penumbra del pasillo donde está el observador. Pero la danzarina no la irradia, sino que, aplastada por su peso, trata de rechazarla con los brazos. A sus pies va creciendo el oscuro estanque donde se recoge el cristal fundido, inerte, sin capacidad ya para convocar a Dios en la casa vacía y pura.

Si todavía puede proponerse una Gesamtkunstwerk, el Pabellón de Mies la construye, o como escenario vacío, o como teatro del que el Sujeto debe estar ausente, mirando desde el otro lado de la pared. Manfredo Tafuri, en Il teatro come "città virtuale". Dal Cabaret Voltaire al Totaltheater, ha explicado el Pabellón de Mies precisamente como presencia escénica: "En 1929, Mies van der Rohe, en el Pabellón de Barcelona, construye un espacio escénico cuya neutralidad tiene profundas afinidades con aquella, de rítmicas geometrías, de las escenas de Appia o Craig. En ese espacio, lugar de la 'ausencia', vacío, consciente de la imposibilidad de restaurar 'síntesis' una vez que se ha comprendido lo 'negativo' de la metrópolis, el hombre, el espectador de un espectáculo realmente 'total' por inexistente, queda obligado a seguir una pantomima que reproduce el vagar en el laberinto urbano de seres-signo, entre signos privados de sentido; experiencia cotidianamente repetida por él. En lo absoluto del silencio, el público del Pabellón de Barcelona puede, así, 'reintegrarse' con aquella 'ausencia'.

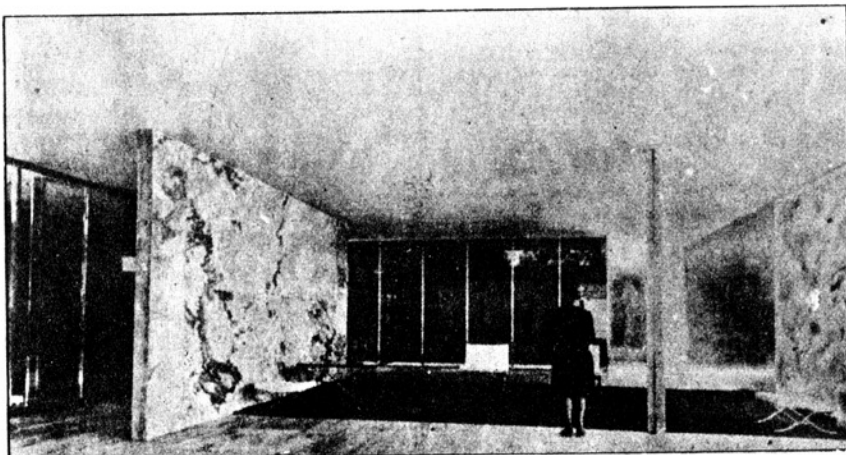
Ya no más intentos de síntesis entre 'la máscara y el alma'. En un lugar que rechaza ofrecerse como espacio y que está destinado a desvanecerse como la carpa de un circo, Mies da vida a un lenguaje hecho de significantes vacíos y solos, en los que cualquier 'familiaridad' es exhibida como mentira. Los sortilegios del teatro de vanguardia se apagan en las vueltas sin fin del espectador en el Pabellón miesiano, en el interior de la 'selva' de los puros 'datos'. La risa liberadora queda congelada al advertirse el nuevo 'deber': la utopía ya no reside en la ciudad ni en su metáfora espectacular, sino sólo como juego o como estructura productiva vestida de imaginario."

La pregunta puede reaparecer, constantemente: ¿Por qué esa amarga distancia entre el pabellón de Taut y el de Mies? No sólo por cuanto separa a las personas de ambos -aunque el concepto de espacio de Mies pueda ser fácilmente explicado desde las características de su pensamiento católico, tan



Massimo Cacciari ha escrito recientemente: "...el cristal tiene una función completamente distinta en Mies (que en Taut). Su transparencia en él es tan total por nacer de la consciencia exacta, verdaderamente desesperada, de que ya no queda nada por "recoger" y, en consecuencia, de que ya no queda nada por no dejar transparentar. El cristal, así, no efectúa "violencia" alguna, sino que se presenta, casi, como el fantasma de sí mismo. Su función se ha vuelto tan "arcaica" como aquel sentido de la cosa que él mismo contribuyó a destruir".

M. CACCIARI, Interro e esperienza. Note su Loos, Roth e Wittgenstein, en "Nuova Corrente", nº79-80, 1979, Austria: la fine e dopo.



distante del comunismo cósmico de Taut. Entre 1914 y 1929, en apenas una generación, se habrán sucedido la Magdeburgo coloreada, los Arbeitsrat für Kunst, la participación en los ayuntamientos socialdemócratas, pero también la Gran Guerra, el aplastamiento de la revolución, el cuerpo de Rosa Luxemburg flotando en un canal, con el cráneo aplastado a culetazos también socialdemócratas, la crisis del '24...

1929: no vale la pena insistir en ese emblemático año. No por casualidad, dos años más tarde la propuesta de las vanguardias será ya, sólo, International Style.

Ese tránsito es el que quiere explicar el misterioso cristal cuando devuelve la mirada del visitante, sin permitirle entrar en él, sin animarle a ensoñaciones, esperando en vano la llegada de Dios en ese escenario vacío y puro.

"Sólo estaba hecho para ser bello", suele decirse del Pabellón que construyó Mies van der Rohe en Barcelona. Y eso es bien cierto si, como le dijeron los ángeles a Rilke, lo bello no es más que ese grado de lo terrible que todavía alcanzamos a soportar.

José Quetglas



NOTA

El artículo en cuestión va firmado por J. de Solà-Morales i Rubió, que en "Grans Temes L'Avenç" nº3 coincide con otro artículo de idéntico tema.

Creo que a ambos artículos cabe objetarles tanto lo que afirman como lo que ignoran.

Lo que ignoran, porque no se puede pasar revista a los pabellones "modernos" de la Exposición olvidando el stand del tejido italiano, de Luciano Baldessari: un stand que, por cierto, Terragni no olvida cuando, un año después, participa en la Quarta Triennale di Monza.

Lo que ignoran, porque tampoco se puede saludar fervorosamente la modernidad del pabellón de Yugoslavia, sin explicar que se trata de una descartada copia del pabellón de Polonia, visto cuatro años antes en la exposición de París.

Pero creo más interesante tratar de lo que afirman, sobre todo de esa concepción de "modernidad" explícita en ambos artículos.

"Com va assenyalar Kaufman (sic) des d'un punt de vista formal, el tret típic de l'arquitectura moderna seria la desaparició del sistema jeràrquic de composició i la seva substitució per formes d'agregació molt més flexibles. Així, en la modernitat, un edifici pot constituir-se formalment (...) segons uns ordres que se sustenten pel simple ritme reiteratiu, pel contrast, per la contraposició, per l'addició justaposada, etc."

¿No será una artillería algo pesada remontarse hasta Emil Kaufmann, la disolución del Barroco, la arquitectura de la Ilustración en Inglaterra y Francia, para describir con ese armamento unos pabellones de

Darder, Bona, Puig y otros honrados proyectistas barceloneses y zaragozanos de 1929? Y, aunque los edificios a explicar justificaran el uso de tal calibre -que no lo justifican-, ¿seguro que es Kaufmann el más indicado para tratar eso de la "modernidad"?

Yo creo que no, por dos motivos: -porque cuando Kaufmann publica su primer trabajo sólido de juventud -Von Ledoux bis Le Corbusier- no es hasta 1934: cuando "vanguardia" y "modernidad" son ya recuerdo. Todo el trabajo de Kaufmann se desarrollará cortado del arte de vanguardia de nuestro siglo;

-porque el tema que quiere aclarar Kaufmann no es el de lo moderno. El subtítulo de Von Ledoux era, precisamente, Ursprung und Entwicklung einer autonomen Architektur: origen y desarrollo de una arquitectura autónoma. Nótese bien: una, y no la arquitectura; autónoma, y no moderna. Si de Solà-Morales i Rubió quiere confundir ambos términos, allá él: pero eso no está en Kaufmann.

Entiendo que sería posible una objeción a cuanto escribo: "Aunque Kaufmann no lo supiera, él explicaba, también, lo moderno; y así nosotros usamos sus textos". Para convencerse de lo contrario basta una prueba: trátase de explicar a Gropius, Lisitski o Van Doesburg desde las "formas de agregación", los "ritmos reiterativos", las "adiciones yuxtapuestas": nada de eso sirve para describir la Bauhaus de Dessau, un prom o L'Aubette. O no son arquitectura moderna -y los modernos del siglo XX son Puig i Cadafalch y Regino Borobio- o no es ese el arsenal interpretativo adecuado para explicar la modernidad. De Solà-Morales i Rubió puede escoger.

De escoger lo segundo, no hay que tener reparos en atenerse a las

"viejas interpretaciones": para comprender y explicar las vanguardias de nuestro siglo, todavía no hay nada mejor que volver al viejo filón que partiría de Brinckmann, Riegl y Schmarsow llegando, en la crítica arquitectónica, a Paul Frankl.

Frankl, pues, y no Kaufmann.

Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, de 1914, ofrece íntegro el razonamiento que la arquitectura seguirá durante las dos décadas siguientes y mantiene, todavía hoy, su capacidad para describir formalmente cuanto producen las vanguardias.

"Ver arquitectura significa reunir en una sola imagen mental la serie de imágenes tridimensionales que se nos ofrecen cuando atravesamos los espacios interiores o rodeamos las pantallas exteriores. Cuando digo imagen arquitectónica, me refiero a esa imagen mental": En esa extensión de la pura visualidad que lleva hasta la propia negación del objeto visible -una paradoja sólo en apariencia-, en esa substitución de lo visual por lo mental, está ya descrito el fin y los modos de la vanguardia: la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación.

De Frankl partirán Hitchcock y Johnson cuando, en 1931, describan las componentes formales de la nueva arquitectura y aludan a la substitución del "volumen", de las secuencias de masas, por el "espacio", por las relaciones entre valores lógicos tanto como visuales. De Frankl partirá Giedion cuando, en 1940, publique el todavía mejor libro de historia y crítica de la arquitectura moderna: Space, Time and Architecture. De Frankl partirá Eisenman, cuando titule From object to relationships su serie de ensayos sobre arquitectura italiana de los '30.