



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

Imagen y arquitectura, el Pabellón de Barcelona

Ensayo de Investigación
que para optar por el grado de:
Maestra en Historia del Arte
presenta:

Gabriela Álvarez Hernández

Tutora principal:
Dra. Deborah Dorotinsky
Instituto de Investigaciones Estéticas

tutores:
Mtra. Louise Noelle
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dr. Jorge Linares
Facultad de Filosofía y Letras

México, D. F., mayo de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias a mi familia por su apoyo incondicional. A Sandra y Lupita por escucharme, por leerme, por acompañarme.

Gracias a todos mis profesores en el posgrado. A Deborah Dorotinsky, Louise Noelle y Jorge Linares por su apoyo y sus comentarios para enriquecer este trabajo.

Gracias a la Cofradía, por la amistad, por los buenos recuerdos, por que este texto tiene un pedacito de cada una de ustedes.

Gracias a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM.

Índice

1. Introducción. Experiencias arquetípicas de la arquitectura
2. La fotografía en la arquitectura
3. Ludwig Mies van der Rohe y el Pabellón Estatal de Alemania de 1929
4. *Morning Cleaning*, Jeff Wall
5. La leyenda del Pabellón Estatal de Alemania
6. Transformación del espacio político al espacio estético a través de la escenificación y montaje de Jeff Wall
7. El espacio doméstico de la arquitectura moderna
8. Conclusiones

El edificio habla de los fenómenos perceptivos a través del
silencio.

Steven Holl, Cuestiones de percepción. Fenomenología de la
arquitectura

1. Introducción. Experiencias arquetípicas de la arquitectura

La arquitectura involucra todos nuestros sentidos, ellos trabajan en conjunto con nuestro intelecto, nuestra memoria, nuestras afectos. Así como una melodía puede remover sentimientos dentro de nosotros, pequeños detalles espaciales y sensoriales pueden despertar emociones y recuerdos.

La arquitectura va más allá de la sensación física ya que la obra construida es el resultado de un ejercicio racional, expresa una idea, implica un reto técnico, representa una cultura y por lo tanto incita nuestro pensamiento. Una obra arquitectónica es una experiencia compleja de diversos fenómenos perceptivos, como resultado, puede ser poderosamente estimulante.

Para Steven Holl la arquitectura trasciende su función material, de refugio, en donde un ejercicio reflexivo y cuidadoso de lo cotidiano abre la posibilidad de que el espacio se transforme e inspire nuestro día a día. Las "experiencias arquetípicas"¹ se consolidan en el acto de percibir, de ver más allá de lo habitual, resistir a las distracciones y entender la interacción entre los diferentes fenómenos, diseccionándolos y analizando

¹ Steven Holl en "Experiencias arquetípicas de la arquitectura" para ilustrar los diversos tipos de matices fenomenológicos expuestos en su ensayo se apoya en una serie de descripciones de experiencias directas con la arquitectura. Ver Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

las diversas percepciones parciales, y por lo tanto, entendiendo la arquitectura como una serie de experiencias y no como una totalidad.

Para muchos arquitectos el Pabellón de Barcelona de Ludwig Mies van der Rohe es una “experiencia arquetípica” obligada. Desde el edificio original hasta su reedificación, en la carrera de arquitectura lo estudiamos una y otra vez: con ayuda de fotografías, planos y textos, construimos mentalmente este icónico espacio arquitectónico. La visita al espacio físico se presenta como un apremiante compromiso profesional, sin embargo puede resultar decepcionante. Aquello que libros y teóricos pintan como una de las obras más representativas del Movimiento Moderno, es una pequeña construcción inserta en un conjunto escenográfico que para muchos turistas pasa prácticamente desapercibida.

Una obra de arquitectura es más inspiradora cuando sus espacios, materiales y geometrías se completan con significados, ideas y pensamientos formando un conjunto estimulante para el usuario. El objeto del presente ensayo es analizar con una mirada caleidoscópica el papel del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, para demostrar que el valor asignado a esta pieza arquitectónica va más allá de la experiencia física de visitar el espacio.

El Pabellón de Barcelona en su función y significado, como reconstrucción o réplica, ha generado polémica desde su construcción. Está cargado



imagen 1. Jeff Wall, *Odradek*, Táboritská, Prague, 18 julio de 1994, 229 x 289.5 cm, transparencia en caja de luz, Museum für moderne Kunst, Frankfurt am Main.

de fuertes significados arquitectónicos, estéticos, políticos e históricos. Por lo que a partir de 1996 la Fundación Mies van der Rohe inició una serie de invitaciones a artistas y arquitectos a intervenir temporalmente el Pabellón. Jérôme Schlomoff, Dominique González-Forrester, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, Jeff Wall, Ai Wei Wei, Andrés Jaque, entre otros, han desarrollado propuestas para mostrar diferentes facetas de este paradigmático espacio.

La intervención de Jeff Wall (junio-julio de 1999) consistió en la realización de la obra *Morning Cleaning*, junto a la exhibición de su fotografía *Odradek*², inspirada en la criatura mágica del cuento corto *Preocupaciones de un padre de familia* de Fran Kafka³. La fotografía de Wall parecía insinuar que la naturaleza del Pabellón, como la, de *Odradek*, no tiene ningún sentido.

Uno siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás una figura más razonable y que ahora está rota. Pero éste no parece ser el caso; al menos, no encuentro ningún indicio de ello; en ninguna parte se ven huellas de añadidos o de puntas de rotura que pudieran darnos una pista en ese sentido; aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí.

(...)

2 Jeff Wall, *Odradek*, Táborská, Prague, 18 julio de 1994, 229 x 289.5 cm, transparencia en caja de luz, Museum für moderne Kunst, Frankfurt am Main.

3 Frank Kafka, *Preocupaciones de un padre de familia (Die Sorge des Hausvaters)*, 1914-1917.

No parece que haga mal a nadie; pero casi me resulta dolorosa la idea de que me puede sobrevivir.

Esta imagen colocada en el acceso al Pabellón invitaba a la reflexión sobre ese espacio sin uso, sin propósito ni razón definida, y sin embargo presente para nunca ser olvidado.



imagen 2. Jeff Wall, *Odradek*, 1999. (fotografía de Txell Cuspinera)



imagen 3, *Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.*

1. La fotografía en la arquitectura

Los edificios no son siempre mejores que las imágenes que los muestran, ni son necesariamente más significativos que las teorías que se originan alrededor de ellos⁴

La ambivalencia de la arquitectura, entre arte y técnica, se resuelve en la función concreta de los edificios. En general uno puede predecir el destino o utilización de una construcción desde el exterior, es fácil adivinar si es una casa habitación, una escuela o una iglesia. Se cree que la buena arquitectura habla por sí misma expresando la naturaleza de su espacio más allá de la escenificación. Siendo congruentes con esta idea, para hablar de buena o mala arquitectura es necesario recorrerla, habitarla y vivirla.

Una de las transformaciones más comunes del espacio arquitectónico se da a través de la fotografía, cuando el espacio tridimensional con características sensoriales globales, se convierte en una imagen con dos dimensiones y limitada experiencia para los sentidos. La honestidad implícita en las características táctiles del espacio desaparecen y debemos confiar en las características hápticas de la imagen y, sobre todo, en nuestra memoria. La realidad figurativa de la fotografía expresa objetos y actos que parecen reales, sin embargo la selección del encuadre, el tipo de iluminación, hasta la elección de mostrar una escala humana o no,

4 Robin Evans, "Mies van der Rohe Paradoxical Symmetries", *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, Londres, AA Publications, 2012, p.56.

tiene la capacidad de enseñarnos un espacio completamente diferente al espacio real.

Como registros –depósitos- del pasado, los edificios y las fotografías son instancias concretas de memoria social en acción, son de esquina a esquina y de los cimientos al techo, fragmentos impuros del paso del tiempo.⁵

La fotografía de arquitectura juega un papel clave en el aprendizaje del oficio del arquitecto, así como en la canonización de ciertos edificios de diversas épocas. Debemos estar conscientes de que mientras la arquitectura tiene ciertas cualidades físicas que nos hablan de su naturaleza, la fotografía le brinda atributos completamente diferentes. Uno es el edificio en sí y otro es el representado en la fotografía, este último puede responder a finalidades ideológicas, publicitarias o históricas, entre otras.

5 Joel Smith, *The Life and Death of Buildings. On Photography and time*, Nueva Jersey, Princeton University Art Museum Series, 2011, p.16

2. Mies van der Rohe y el Pabellón Estatal de Alemania de 1929

Maria Ludwig Michael Mies van der Rohe fue una de las figuras principales del movimiento de arquitectura Moderna del siglo pasado. Nació en 1886 en Aquisgrán, Alemania. Su padre Michael Mies fue un empresario de mármoles funerarios, sin duda una influencia en el joven Ludwig, evidente en la delicada utilización de este material en su obra.

Desde temprana edad Mies desarrolló una experiencia práctica en medios artesanales de construcción, así como en estudios de arquitectura, trabajó con Bruno Paul y Peter Behrens, por mencionar los más destacados. Con Behrens Mies descubrió la arquitectura de Karl Friedrich Schinkel⁶ que fue una de las mayores influencias en toda su obra.

En 1906 diseñó la casa de fin de semana del filósofo Alois Riehl en Neubabelsberg⁷, éste fue el primer encargo de Mies de manera independiente. La relación con Riehl lo llevó a desenvolverse en un ambiente cultural e intelectual con personajes como Edward Spranger, Max Dessoir o Heinrich Wölfflin⁸. En las veladas en casa de los Riehl se

⁶ Ver Peter Krieger, *Ludwig Mies van der Rohe y Karl Friedrich Schinkel: interferencias, fecundaciones*, Bitácora arquitectura, México, agosto 2004, no.12, pp. 8-13.

⁷ Casa Alois Riehl, Neubabelsberg (actualmente Postdam-Babelsberg), 1907-1910.

⁸ En compañía de los filósofos Alois Riehl (1844-1924), Edward Spranger (1882-1963), Max Dessoir (1867-1947), el historiador de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) y



imagen 4, Mies van der Rohe, proyecto para un edificio de oficinas en Friedrichstrasse, Berlín en 1919-1921

generaba un ambiente de reflexión sobre la noción de espacio, posturas que fueron de suma relevancia durante años en la obra Mies.

A mediados de la década de 1920 Mies comenzó a ser reconocido como una de las figuras incuestionables de la nueva arquitectura, gracias a una serie de proyectos publicados en revistas como *Frühlicht* de Bruno Taut o *G*, en la que participaba como parte del equipo de redacción. La aventurada arquitectura presentada en estos proyectos, como el famoso fotomontaje del Rascacielos de Cristal⁹, le permitieron trabajar con los ideales de la novedosa arquitectura moderna. También, alrededor de estos años Mies decidió cambiar su nombre añadiendo el apellido materno (van der) Rohe, el primer esbozo de la construcción de una personalidad pública que desarrolló a lo largo de su vida.

Para 1927 Mies contaba con cierta reputación en el ámbito arquitectónico, por lo que Hermann Lange le encargó el edificio para la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Un pabellón que no debía ser sino un lugar relegado
por y para las exigencias de las ceremonias oficiales,
sobre todo la recepción solemne del rey de España;

otras figuras representativas de la Alemania moderna Mies reflexionó sobre la noción del espacio, el legado espiritual del clasicismo griego y otras posturas intelectuales de la época. Ver, Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Madrid, Akal, 2007, p. 15-17.

⁹ Proyecto para un edificio de oficinas en Friedrichstrasse, Berlín en 1919-1921. Véase el capítulo "1918-1924: Los proyectos teóricos para Grobstradt" en Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Madrid, pp.26-38.



imagen 5, construcción del Pabellón de Barcelona, 1929.

en definitiva, un edificio “sin una finalidad evidente, palpable o imperativa: un edificio vacío y, por eso mismo, un espacio en sí.”¹⁰

Para el comisario alemán, Georg Von Schinitzler en el pabellón se buscaba mostrar la “Alemania de hoy en día. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad.”¹¹

Para Nicholas María Rubió i Tudurí, así como se construían obeliscos o arcos triunfales, el espacio del Pabellón fue una manera de representar al pueblo alemán. A este espacio Mies decidió darle la forma de una casa.¹²

Ni lugar del trabajo ni lugar del arte: por el contrario, hay que localizar la pieza donde ocurran y se expresen ambos, simultáneamente: el crisol donde se produzca y consume el matrimonio entre trabajo y alma. Y esa pieza no es sino la casa.

El Pabellón representará una casa. La casa del alma alemana. La casa moderna.¹³

10 Justus Bier, “Mies van der Rohes Reichpavillion in Barcelona”, *Die Form* no.4, vo.16 (15, agosto, 1929), p.423, citado en J.L. Cohen, *Mies van der Rohe*, 2007, p.64.

11 En Juan Pablo Bonta, *Anatomía de la Interpretación en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p.5.

12 Cabe resaltar que Nicholas Rubió i Tudurí, fue de los pocos teóricos de la arquitectura que visitaron el Pabellón Estatal de Alemania en 1929, publicó el texto “Le Pavillion de l’Allemagne à l’Exposition de Barcelone”, *Cahiers d’Art*, vol.8-9, (1929), pp. 408-11.

13 José Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Barcelona (Der Gläserne Schrecken)*, Montréal, Sección b, 1991, p.30.

El Pabellón fue una edificación vanguardista para su época, evidente en la arquitectura del resto de los edificios del recinto ferial. Desde 1927 Mies había comenzado a experimentar con los productos más avanzados de la industria alemana, desde las láminas de cristal y acero hasta el linóleo, el acero cromado y los textiles industrializados.¹⁴ Mies experimentó con los materiales dando un paso adelante y generando una novedosa composición espacial de planta libre, con aspectos lumínicos particulares, creando una estrecha relación interior-exterior. La utilización de estos materiales lo llevaría a generar un debate sobre la relación de la creación artística y la producción industrial. También es importante considerar la cualidad efímera que debía cumplir esta edificación, su sistema constructivo debía ser de fácil montaje y desmontaje, ya que únicamente perduraría los pocos meses de la Feria.¹⁵

A principios de 1930, el Pabellón Estatal de Alemania en Barcelona de Mies van der Rohe se comenzó a desmantelar. Después de varios intentos infructuosos de venderlo localmente, para transformarlo en un restaurante, las autoridades alemanas decidieron regresar el mármol y los elementos metálicos a Berlín para venderlos. La

14 Veáse "The Nature of Mies's Space", en Barry Bergdoll, *Mies in Berlin*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2002, p.92.

15 Desde 1851 en las Ferias Internacionales fue común la construcción de estructuras para la promoción económica e industrial, de diversas naciones y empresas. Sin embargo los organizadores no tenían con ningún interés en conservar estas edificaciones por lo que al terminar la Feria eran desmanteladas. Ver "Construir para destruir. Los Pabellones de México en las Exposiciones Universales, 1958-2000", Louise Noelle, UNAM, en prensa.



imagen 6, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.

dispersión de materiales se extendió en diferentes continentes. Köstner und Gottschalk, la compañía que proveyó las láminas de mármol, optó por utilizarlas en Alemania. Algunos fragmentos del ónix color caramelo terminaron como cubiertas de mesa en los departamentos de Mies en Chicago y Sergio Ruegenberg en Berlín. Philip Johnson compró una de las sillas para su colección.¹⁶

Contrario a la importancia que se da al Pabellón de Mies en la actualidad, durante la Feria no contó con gran popularidad. La prensa local escribió poco sobre él y fueron escasos los teóricos de la arquitectura que lo visitaron.¹⁷ La prensa alemana fue la única en brindarle importancia a su representación en la Feria, con gran sentido nacionalista se escribió y divulgó en algunos medios alemanes. En la revista *Die Form*, Justus Bier¹⁸

16 Xavier Costa, "The Pavillion and Its Archive", *On Translation: Paper BP/MVDR*, Barcelona, Actar/ Fundació Mies van der Rohe, 2009, p. 15.

17 Son diversos los autores que han resaltado este aspecto del edificio, Beatriz Colomina, Juan Pablo Bonta o George Dodds. Este último asegura que Alfred Barr, Henry-Russel o Philip Johnson, ya en esa época con una formación importante dentro del ámbito, no visitaron el edificio de Mies en Barcelona. Fue hasta 1930 que Mies van der Rohe conoció a Philip Johnson, uno de los principales promotores de la obra de Mies en Estados Unidos. Algunos otros arquitectos y académicos advirtieron la importancia de esta edificación en su momento, sin embargo fueron los menos. Esto se debe quizás a que en esa época Mies apenas iniciaba su carrera y fue hasta 1930 que dirigió la Bahaus. Fue más tarde con su llegada a Estados Unidos en 1938, que la imagen de Mies cobró popularidad. De acuerdo a Juan Pablo Bonta, fue hasta 1960 que el Pabellón se convirtió en una de las obras maestras más celebradas de la arquitectura moderna.

18 Justus Bier, "Mies van der Rohe's Reichspavillion in Barcelona" *Die Form*, Vol.4, No.16 (Agosto 15, 1929), pp. 423-430.

publicó sobre la proeza alemana conseguida con la edificación, se hicieron una serie de fotografías por parte de la agencia *Berliner Bild-Bericht*¹⁹ para mostrar la alta calidad estética, espacial y tecnológica lograda en el Pabellón. Estas fotografías fueron supervisadas y luego manipuladas por el propio Mies para mostrar en ellas el ideal arquitectónico del edificio.

Desmantelado el Pabellón, las fotografías del *Berliner Bild-Bericht*, constituyeron el principal testimonio de la existencia física del Pabellón, se publicaron en medios impresos dándole así al Pabellón mayor difusión. Fueron piezas de exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1932 en la primera exposición dedicada al Estilo Internacional²⁰ y en 1947 en la Retrospectiva de la obra Mies²¹ curada por Philip Johnson. Durante casi sesenta años la leyenda del Pabellón Estatal de Alemania se constituyó alrededor de ellas.

19 Las fotografías del realizadas por Wilhem Niemann para la agencia *Berliner Bild-Bericht*, fueron publicadas en 1929 por diversos medios alemanes como periódicos y revistas. Se presentaron otras fotografías en el catálogo oficial de la Feria y el artículo de Rubió i Tudurí en *Cahiers d'Art*.

20 Exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Modern Architecture: International Exhibition* [MoMA Exh. #15, febrero 9 - marzo 23, 1932]. En esta exhibición, que posteriormente se convirtió en un libro escrito por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, se identificó a los cuatro fundadores del Estilo Internacional o del Movimiento de Arquitectura Moderna: Walter Gropius, Le Corbusier, Jacobus Oud y Ludwig Mies van der Rohe.

21 Exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Mies van der Rohe* [MoMA Exh. #356, septiembre 16, 1947-enero 25, 1948].

La importancia de la documentación del Pabellón, las fotografías de 1929 y la abundante literatura escrita sobre él, provocó que en 1983 por iniciativa de Crystian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Solà-Morales se planeara la reconstrucción del Pabellón. En un proceso de tres años se reconstruyó el paradigmático edificio de acuerdo al proyecto original de Mies van der Rohe.²²

²² Desde 1959 el *Grupo R* de arquitectos, encabezado por Oriol Bohigas, propuso al autor la reconstrucción del edificio. Mies Van der Rohe aceptó, pero el poco interés de las instituciones impidió que se iniciaran los trámites para la construcción de la edificación. Sin embargo este hecho activó el interés de arquitectos y la Escuela de Arquitectura de Barcelona por la iniciativa y promocionaron el trabajo del creador berlinés en Barcelona. Fue hasta 1982, con el nombramiento de Bohigas como Delegado de Servicios de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona que se retomó el proyecto. Véase Marta Ricart, "El Pabellón de Mies van der Rohe en Montjuic será utilizado como sede de actos culturales", *La Vanguardia*, Barcelona, (diciembre, 29, 1985), p. 20.

3. Morning Cleaning, Jeff Wall

La reconstrucción del Pabellón marcó un cambio en la paradigmática obra de Mies. Una vez reconstruido el espacio fue posible separarlo de las fotografías manipuladas por Mies en 1929, el espacio en blanco y negro adquirió color y las dos dimensiones de papel fueron reemplazadas por cualidades sensoriales en el espacio en tres dimensiones.

La primera impresión que obtuve al entrar en el pabellón de Barcelona durante su reconstrucción fue que era un tercio más grande que la imagen del pabellón que tenía en mente por fotografías. El hecho de que la mayoría de estas fotografías estén retocadas, con los fondos blanqueados, probablemente ha contribuido a esta pérdida de escala en la imagen del mito.²³

En la actualidad estudiantes, arquitectos y amantes de la arquitectura pueden visitar esta obra, vivirla y crear sus propias fotografías. Es el caso del artista canadiense Jeff Wall y su obra titulada *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona 1999* (imagen 3). Es una transparencia en caja de luz de gran formato (1807 x 3510 mm), uno de los medios preferidos de Wall y para algunos teóricos, como Michael Fried, uno de los desarrollos más importantes en las artes visuales en los últimos veinte años, ya que la gran escala, o el llamado *tipo retablo*, demanda nuevas necesidades en la forma de exhibición de las fotografías en galerías y

²³ Alison y Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.34.



imagen 7, Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona 1999.

museos.²⁴ Este formato dota a la fotografía de cierto carácter retórico que toma prestado de la pintura tradicional y construye nuevas relaciones con el observador en su significación como “cuadros”²⁵, que a la vez declaran su identidad artificial como fotografías. Más allá de la relación que se puede establecer con la pintura a gran escala o el muralismo, el formato de las fotografías de Wall busca propiciar una nueva relación del espectador con el medio fotográfico en el que la escala apropiada al arte pictórico, es la escala de nuestro cuerpo, “la escala a tamaño natural es un elemento central en cualquier juicio que valore la escala adecuada”.²⁶

En *Morning Cleaning* encontramos el ideal *miesiano*²⁷ del Pabellón, el espacio libre y dinámico es enfatizado por los diversos elementos

24 El término *tableau form* (tipo retablo) ha sido desarrollado por el crítico francés Jean-Francois Chevrier. Michael Fried en su libro *Why Photography Matters as Art as Never Before* lo utiliza para definir la tendencia a aumentar el tamaño de la fotografía tradicional entre 1978 y 1981, por artistas como Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante y Thomas Ruff. Para él agrandar las fotografías responde a las necesidades de establecer la fotografía como arte, así como la intención de que sea enmarcada y colgada en un muro, para ser observada como un cuadro de pintura tradicional. Véase M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, 2008, pp.14-24, 37.

25 De la traducción de *paintings* Fried se refiere a obras de pintura al oleo de la tradición francesa como las de Delacroix o Manet, al referirse al trabajo de Wall utiliza el término *photograph* o *picture*.

26 Jeff Wall, “Marcos de Referencia 2003”, *Fotografía e inteligencia Líquida*, Barcelona, GG Mínima, 2007, p.36.

27 *Miesiano*: utilizó el término refiriéndome a las características estéticas y sensoriales habituales en la obra de Mies van der Rohe.



imagen 8, Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona 1999. (detalle)

constructivos del edificio. En primer plano y al centro vemos la columna de sección cruciforme, encontramos los diferentes tipos de mármol perfectamente modulados haciendo juego con el desplazamiento de los muros, el cristal, la cancelería cromada, la famosa silla Barcelona, al fondo el espejo de agua y la integración de la escultura *Amanecer* de Georg Kolb. La uniformidad de la intensidad lumínica en los diferentes elementos remarca la horizontalidad y dinamismo del espacio, mientras los brillos y sombras de los diferentes elementos subrayan sus cualidades estéticas. Esta imagen plantea un oxímoron, la técnica utilizada permite mostrar el ideal de belleza del Pabellón, el reflejo de los materiales, la continuidad espacial, la relación del interior y el exterior; sin embargo Wall llama nuestra atención con la escena que se desarrolla en ella: lo cotidiano.

Encontramos una serie de señales que hacen visible que la acción que se representa rompe la concepción mitificada en el ámbito arquitectónico. El mobiliario diseñado especialmente para este espacio y que se ha convertido en un icono de la modernidad, se encuentra fuera de lugar. Los bancos están girados y desalineados; al fondo se encuentran las dos sillas, diseñadas especialmente para que los Reyes de España se sentaran en su visita al Pabellón en 1929, están arrinconadas por lo que rompen la armonía de la modulación espacial y además hay un trapo sucio escandalosamente sobre una de ellas. El desorden de taburetes y sillas, provoca que la alfombra negra tenga una serie de pliegues.

Junto a los asientos encontramos al responsable del desorden: el joven de mantenimiento que realiza su trabajo matutino, como nos hace suponer el nombre de la fotografía. Este hombre se encuentra agachado manipulando los enseres de su tarea, sostiene lo que parece ser un jalador, en el piso una cubeta amarilla y a un lado, otro trapo tirado sobre el piso de mármol. Descubrimos la labor del muchacho en los cristales de cancelería modulada detrás de él, cubiertos por una sutil capa de espuma; nos revelan que el trabajador está limpiando los ventanales. Las burbujas del jabón provocan que el exterior, el muro de mármol verde y la escultura *Amanecer*, aparezcan ligeramente borrosos ante los ojos del espectador.

La figura del limpiador de cristales, para Michael Fried, se relaciona con la tradición de las pinturas del siglo XVIII como las de Chardin o del XIX como las de Manet, en las que los artistas muestran a los personajes en un pose "absorta".²⁸ A diferencia de la teatralidad,—el otro elemento de la dupla "absorción/teatralidad" manejado por Fried en varios de sus trabajos— las figuras no están actuando y se encuentran inmersas en su propio mundo. El limpiador de ventanas está ensimismado en su trabajo diario y olvida al espectador, esto le aporta una expresión de cotidianidad a la imagen. Sin embargo la división del espacio interior y exterior genera un cambio, el distraído trabajador parece no notar la presencia de la escultura en el exterior, que para Fried, es la figura que

28 M. Fried, *Absortion and Theatricality*, Chicago, University Press, 1998.

muestra la teatralidad en la imagen.²⁹

El cristal fue uno de los componentes más importantes en la Arquitectura Moderna. Mies van der Rohe mostró en el Pabellón las altas cualidades de este material. Mientras en algunos casos puede ser translúcido y permite que la vista continúe hasta el exterior del edificio, en otros provoca el reflejo de lo que lo rodea. En la fotografía de Wall ambos aspectos están fuertemente enfatizados, el cristal del lado derecho apenas permite darnos una idea de qué ocurre en el exterior, mientras el cristal del fondo es el escaparate del espejo de agua exterior.

El Pabellón de Barcelona actualmente se considera una de las piezas arquitectónicas más significativas del Movimiento Internacional y del *corpus* de la obra de Mies van der Rohe. Igor Kopytoff en su texto "The cultural biography of things: Commodization as process" expone cómo la biografía de los objetos puede revelar una serie de juicios y valores estéticos, históricos o políticos. El movimiento de un objeto en diferentes esferas de valor puede resaltar lo que permanece oculto de otra manera.³⁰ El intercambio entre esferas del Pabellón desde su

²⁹ M. Fried en su ensayo *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, se remite a la tradición de la pintura francesa de 1755 a 1860 para hablar de los personajes que son retratados absortos en la tarea que están realizando, con la finalidad de negar la presencia del observador o para establecer la ficción ontológica de que el observador no existe. Este tema lo desarrolla a detalle en *Absortion and Theatricality*.

³⁰ Igor Kopytoff en su texto "The Cultural Biography of Things: Commodization as Process", *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986,

valor como representación nacional dentro de una Feria Internacional, al valor en dos dimensiones en la fotografía, lo ha transportado a una tercera esfera como pieza arte, dejando al descubierto la serie de valores atribuidos a esta pieza arquitectónica en el presente.



imagen 9, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner
Bild-Bericht.

4. La leyenda del Pabellón Estatal de Alemania

La importancia de la fotografía y los medios masivos de comunicación en el Movimiento Moderno ha sido estudiada por diversos teóricos de la arquitectura. Beatriz Colomina en su libro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, establece como no fue únicamente la innovación en el uso de materiales y sistemas constructivos lo que le brindó modernidad a esta arquitectura, también contó con la influencia de las nuevas tecnologías de la información como la fotografía y la imprenta. Esto es explícito en diversos ámbitos del proceso arquitectónico, desde la conceptualización, el trabajo creativo y su posterior difusión hasta la construcción de las personalidades públicas de los arquitectos.³¹ Para Colomina la modernidad rompió los límites entre lo público y lo privado, donde:

El estar “dentro” de este espacio es únicamente ver. Estar “fuera” es estar dentro de la imagen, ser visto, en la prensa, en una revista, en una película, en la televisión o en tu ventana.³²

Las fotografías del *Berliner Bild-Bericht* son impresiones en plata gelatina de doce diferentes vistas del Pabellón Estatal de Alemania realizadas en 1929. La mayoría están retocadas con aerógrafo, para

31 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, London, MIT Press, 1996.

32 B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, p.7.



imagen 10, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.

cubrir imperfecciones o elementos que se consideraban innecesarios, también se acentuaron sombras y brillos.³³ El espacio físico del Pabellón se transformó en estas impresiones fotográficas, en ellas encontramos contenida la mirada de Mies, manipulando la visión del espectador.

Todas las fotografías son manipuladas. Encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación.³⁴

Los encuadres fueron seleccionados con cuidado por el fotógrafo y el arquitecto, en ellos el mobiliario se encuentra en perfecta alineación con los elementos arquitectónicos, la iluminación es brillante y uniforme y en ninguna de las impresiones fotográficas aparece una escala humana.

33 Las impresiones originales del *Berliner Bild-Bericht* se encuentran en el archivo de Mies van der Rohe resguardado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, al cual realicé una visita para revisar las fotografías en octubre del 2012. Las trece impresiones del *Berliner Bild-Bericht* realizadas en 1929 (fácilmente identificables por el cartón azul en que se encontraban montadas y un sello de la agencia que las realizó) están ahora acompañadas de múltiples impresiones de diversos años, así como imágenes de otros fotógrafos, medios y archivos, hasta una serie de fotografías de la escultura de Kolbe en Berlín realizadas en 1980. Contrario a lo que George Doods establece en *A Cannon of Photographs: The Berliner Bild-Bericht Prints* las fotografías no fueron originalmente entonadas al sepia, esa coloración es resultado de la oxidación natural de la imagen de plata. Doods trabajó con estas fotografías en diversas visitas al archivo del MoMA entre 1995 y el 2003. Ver George Doods, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Londres/Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

34 Joan Fontcuberta, "Verdades y ficciones : un viaje de la fotografía documental a la digital", *Pedro Meyer: ficciones y dudas razonables*, Casa de las Imágenes, México, 1995. p.12.



imagen 11, Pabellón de Barcelona, 1929, *fotografía de Berliner Bild-Bericht.*

Ésta es una tendencia particularmente utilizada en la fotografía de la arquitectura moderna³⁵ que buscaba mostrar la universalidad de la arquitectura al desvincularla de una figura en particular que pudiera remitir a una época o lugar específico. Lo mismo parece suceder con el contexto, en todas las fotografías se evita lo más posible mostrar los edificios circundantes que en este caso respondían a otro estilo y la relación visual con ellos podría resultar escenográfica o conferirle un tipo de anacronismo, ya que la edificación de Mies era notoriamente vanguardista.

En el intento por eliminar la disparidad entre la fachada (que convencionalmente media su relación con el exterior) y su función privada e institucional, este tipo de arquitectura parece eliminar la distinción entre la forma exterior y la función interior. El edificio autosuficiente de vidrio transparente niega tener un exterior y participar como elemento de lenguaje de los edificios del entorno.³⁶

Las fotografías del *Berliner Bild-Bericht* apoyan la tesis de Dan Graham

35 La inexistencia de una escala humana puede responder a muchas otras condiciones en la fotografía de obras arquitectónicas. Esta particularidad en la fotografía de la Arquitectura Moderna es una apreciación personal, para establecerlo contundentemente habría que realizar una revisión a fondo de la fotografía de arquitectura.

36 Dan Graham, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura en relación al arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009. pp.17-18. Título original: *Art in relation to architecture. Architecture in relation to art*, publicado en *Artforum*, vol.17, no.6, febrero de 1979.



imagen 12, fotografías del "Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona", 1929.

quien afirma que la arquitectura del Movimiento Moderno buscó tener una autonomía estética sobre el entorno, negando los significados connotativos y sociales del contexto.

La función *social* del edificio (funcionalista) viene subsumida en la revelación formal de su construcción técnica, material y formal (de sí misma). La neutralidad de la superficie, su "objetividad", centra la mirada del observador exclusivamente sobre su aspecto material y sus cualidades estructurales, desviándola del significado del uso del edificio en la jerarquía del sistema social.³⁷

Estas fotografías no fueron las únicas tomadas en 1929, existen fotos de la prensa local³⁸ de la inauguración del Pabellón en la Feria con Mies, el embajador alemán y los reyes de España, algunas del proceso de construcción, del espacio con escalas humanas con sombreros de copa y automóviles tipo *Ford A*, hasta algunas en las que el espacio se ve oscuro y desordenado.³⁹ El cuidado en la representación del espacio en las fotografías de la *Berliner Bild-Bericht* hacen evidente la participación de Mies en su realización. Éstas han sido las más publicadas y expuestas en el ámbito arquitectónico, primero en la exposición de *Arquitectura*

37 D. Graham, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura en relación al arte*, pp. 16-17.

38 Fotografías del "Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona", no. 12, (2 de junio de 1929).

39 Publicadas en, Alfredo Baeschlin, "Barcelona und Seine Weltausstellung", *Deutsche Bauzeitung*, No. 77 (Septiembre 25, 1929) y Bier, Justus, "Mies van der Rohes Reichspavillion in Barcelona", *Die Form*, Vol.4, No. 16 (August 15, 1929).



imagen 13, Publicadas en, Alfredo Baeschlin, "Barcelona und Seine Weltausstellung", *Deutsche Bauzeitung*, No. 77 (Septiembre 25, 1929) y Bier, Justus, "Mies van der Rohes Reichspavillion in Barcelona", *Die Form*, Vol.4, No. 16 (August 15, 1929)

Moderna Internacional de 1932⁴⁰ donde se publicó únicamente una de ellas en el catálogo, la vista general del Pabellón desde el espejo de agua. Posteriormente en la Exposición dedicada a Mies van der Rohe en 1947⁴¹, cuando se publicaron ocho de las fotografías del *Berliner Bild-Bericht*, se publicó la misma fotografía del Pabellón expuesta en 1932 con modificaciones. En ella se oculta la torre de la fábrica de textiles de Puig i Cadafalch, uno de los edificios más representativos del modernismo catalán y opuesto a la estética de la obra de Mies. El aumento en el número de imágenes mostradas del Pabellón es una muestra de la creciente popularidad de Mies y a partir de esa exhibición en el MoMA también del Pabellón.

A partir de las fotografías del *Berliner Bild-Bericht*, es extensa la cantidad de interpretaciones y análisis del edificio que se han escrito. Es el caso de Juan Pablo Bonta en *Anatomía de la Interpretación en la Arquitectura*⁴²

40 Ver Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock, *Modern Architecture International Exhibition 1932*, Nueva York, , Arno Press , (1932) 1969.

41 Ver Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1947.

42 Juan Pablo Bonta, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, de 1975. Se presenta como un estudio sobre la arquitectura y el significado de la arquitectura. Se divide en nueve categorías de interpretación de la obra emblemática de Mies: 1. Ceguera, 2. Respuestas pre-canónicas, 3. Interpretaciones oficiales, 4. Interpretaciones canónicas, 5. Identificación de clases, 6. Diseminación, 7. Del juicio gramaticalizado al olvido, 8. Análisis metalingüístico, y 9. Reinterpretación. Este texto busca mostrar la importancia de la recepción o interpretación de la obra arquitectónica por la sociedad,



imagen 14, Pabellón de Barcelona, 1929, *fotografía de Berliner Bild-Bericht.*

(1975) o el de José Quetglas en su libro *Las Imágenes del Pabellón de Barcelona*⁴³ (1986), ambos libros buscan romper las invenciones construidas alrededor de estas fotografías. Sin embargo ninguno de los dos se aleja de la mitificación y de cierta forma contribuyen a la leyenda del Pabellón. Como nos recuerda John Berger,

Una fotografía preserva un momento de tiempo y evita que pueda ser borrado por la sucesión de más momentos. En este sentido, las fotografías podrían compararse a imágenes almacenadas en la memoria. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: mientras que las imágenes recordadas son el residuo de una experiencia continua, una fotografía aísla las apariencias de un instante inconexo.⁴⁴

La inexistencia física del Pabellón le permitió adaptarse a la mitología de la Arquitectura Moderna. Los teóricos, académicos y arquitectos proyectaron en el objeto fotográfico del Pabellón una serie de valores y cualidades espaciales, basadas únicamente en las atribuciones de la representación bidimensional del verdadero espacio físico.

más allá de la emisión del mensaje arquitectónico impuesto por el arquitecto.

43 José Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Barcelona (Cer Gläserne Schrecken)*, 1985. Este libro resulta particularmente interesante ya que desde su estructura el texto nos habla del montaje. Está dividido en actos y escenas, que narran los mitos y leyendas generados a partir de las imágenes que Mies manipuló y no del espacio arquitectónico. Enumera todas las invenciones: del propio Mies, de la conformación de la Alemania de 1929, de la arquitectura de cristal, la casa moderna y del montaje, hablando en términos cinematográficos.

44 John Berger, "Apariencias", *Otra Manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997, p. 89.



imagen 15, Pabellón de Barcelona, 1929, *fotografía de Berliner Bild-Bericht.*



imagen 16, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.



imagen 17, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.



imagen 18, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.



imagen 19, Pabellón de Barcelona, 1929, *fotografía de Berliner Bild-Bericht.*



imagen 20, Pabellón de Barcelona, 1929, fotografía de Berliner Bild-Bericht.

5. Transformación del espacio político al espacio estético a través de la escenificación y montaje de Jeff Wall

La reconstrucción del Pabellón en 1986 le asigna una nueva significación al espacio arquitectónico. Este lugar ya no es la analogía del sentido social y político de la República Alemana; la bandera negra, roja y amarilla ha desaparecido del asta. Tampoco se encuentra en el ambiente de una Feria Internacional, ni espera la llegada de los reyes de España. Entonces, ¿qué relación mantiene con el Pabellón Estatal de Alemania original?

El espacio presentado en la fotografía de Jeff Wall es la reproducción del espacio construido durante años a través de la imagen fotográfica. En nuestros días esta réplica permite a los amantes de la arquitectura recorrer el mítico edificio de 1929. Wall en su fotografía busca que el observador cuestione el estatuto que marca esta construcción en la actualidad.

El trabajo fotográfico de Wall ha ido madurando a lo largo de años, tanto en lo referente a los procesos de conceptualización y ejecución, como a los objetivos y conceptos que se relacionan al medio fotográfico. Sus fotografías responden a la necesidad de experimentación con el propio medio, buscan relacionar en ellas los aspectos tanto de la fotografía, como del cine y la pintura en el arte contemporáneo para

entonces afirmar que existe un único grupo de criterios para las tres formas artísticas. Wall acuña para este trabajo de escenificaciones el término *cinematografías* (1977). Lo explica como una búsqueda de las cualidades que unen a la fotografía y al cine, también una forma de liberarse de las relaciones tradicionales de la *nueva fotografía* con las definiciones de su estatus como artificial o documental.⁴⁵ Con los años estos conceptos han generado en Wall la búsqueda de un diálogo en la polaridad señalada entre la fotografía testimonial y la construida. Para él, el término *cinematografía* no implica un tipo de artificio o ficción, por el contrario es un esfuerzo por conciliar las dos direcciones contrapuestas de la fotografía contemporánea, documentación y ficción a la vez.⁴⁶

Tengo la impresión de que mi relación con la fotografía está cambiando. Durante mucho tiempo se hizo necesario rebatir la estética clásica de la fotografía por estar arraigada con demasiada fuerza en la idea del hecho, así como la afirmación objetiva realizada por el medio dentro como fuera del mundo artístico. Acepto tal afirmación, pero considero que no puede servir de base para una estética de la fotografía, de la fotografía como arte. Me pareció que la forma de sortear el problema era hacer fotografías que dejaran la afirmación objetiva en suspenso y al mismo tiempo siguieran suponiendo una implicación en la objetividad para el espectador. Traté de lograrlo, en parte, haciendo

45 J. Wall, "Marcos de Referencia 2003", *Fotografía e inteligencia Líquida*, pp. 30-46.

46 *Jeff Wall: Artist's Talk*, conferencia en la Tate Modern, 25 de octubre de 2005, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, Tate Museum, 3 de junio de 2012.

hincapié en las relaciones que mantiene la fotografía con otras disciplinas artísticas centradas en la creación de imágenes, en especial la pintura y el cine, en las que la afirmación objetiva se ha transmitido siempre de forma sutil, erudita y compleja. Era lo que consideraba una mimesis de las demás disciplinas artísticas, algo que únicamente podía lograrse desde la fotografía. Lo que empecé a comprender después fue que esa mimesis tenía lugar, por descontado, sobre la base aportada por la propia fotografía. Así pues, poco a poco fue posible orientarse hacia la fotografía en sí, como participante en igualdad de condiciones del juego mimético. Ahora veo la posibilidad de desarrollar una mimesis de la fotografía, como fotografía.⁴⁷

Las fotografías de Wall tienen una larga labor de montaje, selección y edición. Su trabajo involucra procesos que pueden incluir la puesta en escena de un estudio, la contratación de actores y el tratamiento de la fotografía por medios digitales, para lograr ciertas condiciones de iluminación, cualidades cromáticas, espaciales y de composición. Sin duda el trabajo de montaje digital de Wall queda disimulado, incrustado en la "naturalidad" del proceso. La computadora se convierte en una sofisticada prótesis tecnológica, como un accesorio, un teleobjetivo o un filtro.⁴⁸

47 Jeff Wall. "Three Thoughts on Photography", Jeff Wall: Catalogue raisonné 1978-2004, Steidl/Schaulager, Gottingen, 2005, p.441.

48 J. Fontcouberta establece como diversos artistas se encuentran estimulados por las posibilidades creativas de los medios digitales, citando a artistas como el propio Jeff Wall, Thomas Ruff o Yasumasa Morimura. Para él finalmente "los recursos tecnológicos de la actualidad podrían ser utilizados para evitar la ambigüedad y dejar

Cuando la cámara es el instrumento de registro, garantiza una buena dosis de indicialidad: la huella metálica en fotografía original se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo. Pero la verdadera fusión computadora-fotografía supone un poderoso laboratorio electrónico, lo cual involucra factores demasiado decisivos para mantener indemnes nuestras convenciones.⁴⁹

Wall utiliza el término “cercano al documental”⁵⁰ para referirse a la posibilidad de un evento real implícito en las escenificaciones que realiza en su fotografía. En algunas ocasiones esta definición, responde a que la escena que reproduce es una que presencié en la vida real, o en otras ocasiones fotografía escenas reales que, para él, no dejan de ser fragmentos de una realidad más compleja. También utiliza actores sin formación profesional como protagonistas. Finalmente para Wall lo que se desarrolla en la escena es un *performance*. Sin embargo en algunas ocasiones en las que la producción de la obra conlleva varios meses de trabajo, las actividades que realiza el *performer* se convierten con el paso del tiempo en actividades cotidianas, rompiendo una vez más la noción de ficción en la obra. Las fotografías que crea responden a un evento una huella indeleble en nuestra memoria, para crear obras maestras de nuestro tiempo (...). Al final las computadoras como las cámaras, se han revelado como mecanismos tecnológicos que dan sentido a los acontecimientos que configuran la escena de nuestro tiempo”. Ver J. Fontcouberta, “Verdades y ficciones : un viaje de la fotografía documental a la digital”, p.9.

49 J. Fontcouberta, “Verdades y ficciones : un viaje de la fotografía documental a la digital”, p.10.

50 J. Wall: *Artist's Talk*, conferencia en el Tate Modern Museum.

actual, es decir, tienen la posibilidad de haber ocurrido realmente, con ciertas cualidades emocionales, contingentes y contemplativas que las hacen parecer documentales. Sin embargo recrea el evento liberándose del hecho real, con la finalidad de poder adaptarlo a las ambiciones de su obra.

El fotógrafo profesional intenta, al hacer una fotografía, escoger un instante que persuadirá al público espectador para que le dé un pasado y un futuro apropiados. La inteligencia del fotógrafo o su empatía con el tema define por él lo que es apropiado. Pero a diferencia del narrador, pintor o actor, el fotógrafo sólo realiza, en cualquier fotografía una única elección esencial: la elección del instante que va a fotografiar.⁵¹

Jugar en el límite entre realidad y ficción es una constante en el trabajo de Wall. *Morning Cleaning* no se aleja de este aspecto de su obra, lo encontramos esbozado en el interesante juego de la escenificación. Wall reconoce que el trabajo de *Morning Cleaning* involucró varios días de tomas, así como trabajo de edición digital. Los diversos elementos que configuran la imagen, responden a diferentes tomas, buscando que cada uno cuente con las condiciones lumínicas ideales.

En Barcelona quería fotografiar el proceso actual de limpieza del edificio y preparación para el día. Esta foto fue hecha en el verano, con una fuerte luz solar, tuve que trabajar con el hecho de que existe una gran diferencia de iluminación entre el interior y el exterior. Si exponía la luz del interior el

51 J. Berger, *Otra Manera de contar*, p. 89.

exterior parecería oscuro, si tomaba el exterior el interior estaría oscuro. Además, desde que el sol entraba en el edificio ciertas partes del interior eran mucho más brillantes que otras. La alfombra negra parecía necesitar su propia exposición. También, necesité una apertura menor para conservar suficiente edificio enfocado haciendo la imagen del interior completo, eso representaba una larga exposición. Pero no podía parar el movimiento del hombre haciendo la limpieza con esa exposición y él aparecería borroso. Por estas razones, me di cuenta casi inmediatamente que no era posible hacer una buena fotografía tomando todo en una sola pieza de película y que debería hacer un grupo de imágenes y juntarlas digitalmente.

La fotografía se realizaba entre 7 y 8 a.m. cada mañana. Estábamos listos alrededor de las 6. La luz directa del sol entraba en el edificio alrededor de las 6:15 a.m. Cuando el sol estaba bajo en el cielo, iluminaba hacia arriba el gran muro de ónix naranja. Conforme subía el sol, la sombra del muro comenzaba a moverse hacia la parte baja del muro. Después de algunos días de tomas, determiné que la mejor proporción entre las sombras y los brillos del muro podía ser fotografiada en un intervalo de siete minutos aproximadamente, en algún momento después de las 7 a.m. (ya no recuerdo la hora exacta). Eso significaba que tenía siete minutos para hacer tantas exposiciones como precisará para la vista general del interior. Quería que la limpieza de los vidrios estuviera en progreso durante las tomas del interior, de esta forma el limpiador, Alejandro, debía enjabonar el cristal y en el momento preciso, de tal forma que el escurrimiento del agua con jabón en el vidrio correspondiera correctamente a estas acciones.

Al comienzo de los siete minutos de periodo, Alejandro enjabonaría las ventanas, como usualmente lo hace, pero un poco más preciso y rápido. Entonces yo haría las tomas que necesitara. Él usualmente lograba aplicar el jabón más de una vez en una sesión. Transcurridos los siete minutos, yo reseteaba la cámara y comenzaba a fotografiar a Alejandro. Él debía aparecer cambiando el implemento en el final de su limpia vidrios exprimiéndolo en preparación para quitar el agua del vidrio. Debía concentrarme de manera diferente en él porque debía ser tomado con una apertura del lente diferente a la que había utilizado para las tomas principales del interior, como explique anteriormente. Tenía veinte minutos para trabajar con él antes que la luz del interior cambiara demasiado y el retrato de él no hiciera juego con el resto de las vistas. Podía hacer cincuenta tomas de él en esos veinte minutos.

El rodaje involucró una semana de tomas de prueba para trabajar las diferentes partes y otra semana haciendo el conjunto de tomas cada día. Una semana y media más de preparación fue necesaria, por lo que la filmación completa tomó alrededor de cuatro semanas. El trabajo digital fue hecho unos cuantos meses después, en Vancouver. Como las piezas fueron bastante bien hechas, con pocos errores, el trabajo de edición tomó sólo diez días.⁵²

Para los efectos de este trabajo, la explicación que da el propio Wall resulta afortunada y esclarecedora. *Morning Cleaning* representa el momento oculto, a ojos de visitantes y turistas, en el que el Pabellón es preparado

52 Ver Michael Fried, "Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday", *Critical Inquiry*, vol.33, no.3 (primavera 2007), pp. 515-516.

diariamente para lucir limpio y brillante. Esta escena se desarrolla cada día en pocos minutos y en la fotografía de Wall es tan sólo un instante congelado por el lente fotográfico. Sin embargo Alejandro, el empleado de mantenimiento del Pabellón representó para Wall varias veces esta escena, el espacio del Pabellón fue la escenografía que acompañó su performance y la cotidianidad de cada día se transformó en la realidad implícita en la fotografía.



imagen 21, Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona 1999. (detalle)

6. El espacio doméstico de la arquitectura moderna

El Pabellón del 29 ha sido visto como ensayo y antecedente de los proyectos domésticos de casas-patio que Mies van der Rohe desarrolló en la década de los 30. Según los vigilantes del Pabellón actual, buena parte de los visitantes, una vez en él, se comportan como si visitaran una casa. El Pabellón ha sido una casa, al menos por una noche. Una mañana uno de los vigilantes encontró a una pareja durmiendo sobre el suelo de la Sala de la Alfombra, en compañía de un perro que descansaba atado a una de las columnas del Pabellón. Se desconoce la identidad y el testimonio de aquellas personas que fueron inmediatamente desalojadas.⁵³

En el mismo año que Mies van der Rohe construyó el Pabellón Estatal de Alemania diseñó la Casa Tugendhat⁵⁴ (imagen 19). El espacio vacío e impersonal del Pabellón, se transformó así en el espacio doméstico de la arquitectura moderna.

Algunos componentes como la pared de ónice, los pilares cruciformes y las grandes superficies de vidrio son idénticos y varias disposiciones de la planta hacen eco del pabellón, como el invernadero que reemplaza sobre el piñón al pequeño patio de Barcelona.⁵⁵

53 Texto para prensa de la Intervención de Andrés Jaque en el Pabellón Mies van der Rohe "Phantom. Mies as Rendered Society" del 13 de diciembre de 2012 al 27 de febrero de 2013, Barcelona.

54 Mies van der Rohe, Casa Fritz y Grete Tugendhat, Cernopolní, 45, Brn, 1929-1930.

55 J.L. Cohen, *Mies van der Rohe*, p.71.



imagen 22, Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, 1929-30.

Esta casa habitación fue criticada en 1931 por Julius Bier ya que la consideraba una "arquitectura de exposición".⁵⁶ Más tarde Mies consolidaría esta propuesta estética con la Casa Farnsworth⁵⁷ en 1945-51, seguido por Philip Johnson con la Casa de Cristal⁵⁸ en 1949. Esta tipología fue reproducida después por diversos arquitectos, en numerosos proyectos en diferentes países.

La crítica al espacio doméstico, frío e impersonal del Estilo Internacional ha sido señalado por diversos artistas. En 1978 Dan Graham realizó la obra titulada *Alteration to a Suburban House*,⁵⁹ en ella busca hacer manifiesta la transformación de la casa americana.

Toda la fachada de una casa suburbana típica ha sido retirada y sustituida por una plancha completa de vidrio, un espejo divide la casa en dos zonas. La sección frontal se muestra al público, mientras la sección posterior, privada, no se muestra. El espejo,

56 Julius Bier, "Kann man im Haus Tugendwohnen?", *Die Form* vol.6, no.10 (1931), pp. 392-393.

57 Mies van der Rohe, Casa Edith Farnsworth, Fox River, Plano, Illinois, 1945-1951.

58 Philip Johnson, Casa de Cristal, New Canaan, Connecticut, 1949.

59 La obra de Dan Graham titulada *Alteration to a Suburban House* de 1978, es una maqueta de una casa típica de los suburbios Norteamericanos. En ella la fachada frontal de la vivienda ha sido remplazada con vidrio y una pieza de espejo divide el interior en dos. Es una obra de arte y arquitectura que cuestiona los límites de lo público y lo privado en el modelo arquitectónico, una crítica a la arquitectura moderna y la utilización del cristal como símbolo de una transparencia o sinceridad implícita en a arquitectura.



imagen 23, Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1945-1951.

que da a la fachada de vidrio y a la calle, refleja no sólo el interior de la casa, sino la calle y el entorno exterior de la casa. Las imágenes reflejadas de las fachadas de las dos casas situadas frente al corte abierto "llenan" la fachada que falta.⁶⁰

En 1984 Wall escribió el ensayo *Dan Graham's Kammerspiel*⁶¹, en el que explica cómo la utilización del cristal en la arquitectura doméstica, promovida por Mies van der Rohe, es una inserción de la tecnología industrial como un signo de modernidad y lujo, sin importar la pérdida de intimidad. El muro de cristal representa para Wall un ideal liberal fundamental: el de la sociedad visible. La arquitectura de Mies se convierte en la exposición del progreso tecnológico, en formas y valores espirituales como los de su eslogan, "Menos es más". Wall expone la tesis de Graham en la que esta transparencia literal del vidrio sirve paradójicamente para camuflajear el poder de las instituciones en la sociedad y el edificio construye el mito.

Finalmente para Wall, "los edificios de Mies provocan una profunda sensación de tristeza y negatividad históricas en la perfección de su alejamiento respecto del entorno que dominan."⁶²

⁶⁰ Dan Graham, *Building and Signs*, catálogo de exposición, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, 1981, p.35.

⁶¹ Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, publicado en el catálogo de la exposición Dan Graham, The Art Gallery of Western Australia, Perth, 1984, pp. 14-40.

⁶² J. Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, p.284.

7. Conclusiones

Las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentir nuestro poder de razonamiento, sino exclusivamente de cuestionar la hipótesis en que otros puedan fundamentar su verdad.⁶³

La reconstrucción del Pabellón trae consigo nuevas consideraciones, si durante sesenta años este espacio se valoró a través de las fotografías que el propio Mies construyó, ¿qué pasa cuando podemos transitar el espacio físico?, o bien, ¿cuál es el cambio al conocer el edificio por medio de otras fotografías? En la actualidad existen cientos de imágenes, que a diferencia de las de 1929, no tienen implícita la mirada de Mies. Las cualidades espaciales, lumínicas y compositivas de la imagen nos pueden mostrar un espacio completamente diferente del ideal *miesiano*.

Para la mayoría de los paseantes del llamado Parque de Montjuic en Barcelona, el Pabellón constituye una pieza indescifrable, para muchos pasa inadvertido entre las numerosas atracciones turísticas que lo rodean. Su forma y configuración espacial siguen siendo confusas. Únicamente teóricos, académicos y arquitectos son capaces de encontrarle valor estético al edificio como "pieza", mientras que para el resto es un edificación vacía a la que no le pueden atribuir una función específica.

Extrapolando los argumentos de Igor Kopytoff sobre los itinerarios

⁶³ J. Fontcouberta, "Verdades y ficciones : un viaje de la fotografía documental a la digital", p.7

o biografías de los objetos, puedo proponer que un segmento de la sociedad regido por una serie específica de valores estéticos ha insertado la reconstrucción del Pabellón de 1929 de Mies van der Rohe en la esfera de lo “sagrado” marcándolo como único y singular.

Wall, en *Morning Cleaning*, deja al descubierto la compleja relación del visitante con la obra arquitectónica de Mies. La obra arquitectónica es un montaje, una escenografía que se muestra en todo su esplendor en la fotografía, pero la escena que se desarrolla en ella se aleja de cualquier plan de Mies van der Rohe y del legendario espacio construido en el ámbito arquitectónico.

La fotografía de Wall es un relato del mítico espacio del Pabellón de Barcelona, nos atrapa con la escena del mantenimiento cotidiano dejando al descubierto la ideología de “claridad, visibilidad y limpieza”⁶⁴ de la Arquitectura Funcionalista. El trapo tirado en el suelo, las sillas fuera de lugar y la espuma de jabón escurriendo por las ventanas descomponen la visión romántica e idealista de la obra de Mies, cuestionando el papel del edificio como marca o icono de la cultura arquitectónica contemporánea⁶⁵.

⁶⁴ J. Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, p.279

⁶⁵ La influencia del Pabellón de Barcelona, el corpus de la obra arquitectónica de Mies van der Rohe o de la propia figura de Mies en la arquitectura contemporánea es notoria. La estética de su arquitectura se sigue repitiendo y se puede ver en la propuesta de arquitectos contemporáneos en la utilización de ciertos materiales como el cristal, en la expresión de la estructura en fachadas hasta la composición espacial en planta. Así mismo, la silla Barcelona, el mobiliario que diseñó Mies van der Rohe

Finalmente en la actualidad el Pabellón de Barcelona ha sido incorporado a la lógica comercial de las grandes ciudades, nutriendo el turismo, el consumo y el éxito económico sobre otros valores.

El espacio que plantea *Morning Cleaning*, proviene de un montaje fotográfico para lograr la belleza arquetípica del Pabellón de Mies en Barcelona, ya no Pabellón Estatal de Alemania, sugiriendo la transformación del espacio político al espacio estético y comerciable del edificio en su carácter de "reconstrucción" o copia. Es a través de la escenificación del espacio arquitectónico y los valores estéticos de la imagen, que la cotidianidad oculta del Pabellón conduce al espectador a reflexionar sobre el estatuto de la obra arquitectónica.

La escena que se desarrolla, la limpieza del Pabellón, una tarea doméstica, marca la influencia de este espacio en la consolidación de la vivienda de la modernidad. Es también una crítica a la transformación de la arquitectura de exhibición en la arquitectura doméstica, en la que una falsa intimidad es expuesta en los escaparates de la casa habitación.

En 1929 el Pabellón fue la representación de la nación alemana, sin embargo ese espacio cumplía una serie de principios políticos y se encontraba inmerso en el ambiente internacional de la entre guerra. En la actualidad esta ideología está perdida, hoy el Pabellón es únicamente especialmente para este espacio, se ha convertido en un icono de elite de la arquitectura contemporánea.

una maqueta, una pieza escultórica que engrandece la figura Mies y es privilegiado por un reducido sector de la población encabezado por los arquitectos.

Bibliografía

Ai wei wei, *With Milk find something everybody can use. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*, Barcelona, Actar/ Fundació Mies van der Rohe, 2010.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, México, Paidós Comunicación, 2009.

Bergdoll, Barry, "The Nature of Mies's Space", *Mies in Berlin*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2002.

Bonta, Juan Pablo, *Anatomía de la Interpretación en la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Berger, John y Mohr, Jean, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1997.

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, London, MIT Press, 1996.

Cohen, Jean-Louis, *Mies van der Rohe*, Madrid, Akal, 2007.

Dodds, George, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Londres/ Nueva York, Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

Evans, Robin, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, AA Files, Vol.19 (Spring, 1990):63.

Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Fried, Michael, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago, University Press, 1998.

- *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, 2008.

Graham, Dan, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

Holl, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things: Commodization as process", *The social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona/México, Gustavo Gili, 2002.

Marchán Fiz, Simón, *Contaminaciones figurativas : imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones : un viaje de la fotografía documental a la digital*; introducción Joan Fontcuberta, Casa de las Imágenes, México, 1995.

Muntadas, Antoni, *On Translation: Paper BP/MVDR*, Barcelona, Actar/ Fundació Mies van der Rohe, 2009.

Newman, Michael, *Jeff Wall, obras y escritos*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2007.

Quetglas, Jose, *Imágenes del Pabellón de Barcelona (Der Gläserne Schrecken)*, Montreal, Sección b, 1991.

Sanna, Kazuyo Sejima/ Ryue Nishizawa, *Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*, Barcelona, Actar/ Fundació Mies van der Rohe, 2010.

Smithson, Alison Margaret, *Cambiando el arte de habitar: piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithson / Alison y Peter Smithson*; versión castellana de Sofía Estevez, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Ursprung, Philip (ed.), *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall. Fotografías de arquitectura. Arquitectura de fotografías*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Wall, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, GG mínima, 2007.

Centros de investigación

Instituto de Investigaciones Estéticas. Biblioteca Justino Fernández, UNAM.

Biblioteca Central, UNAM.

The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.