

El valor de las exposiciones: el legado menos conocido de Mies van der Rohe para la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929

The value of exhibitions: the less well known legacy of Mies van der Rohe for the 1929 International Exhibition

Lizondo Sevilla, Laura *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2012

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

RESUMEN

Las arquitecturas expositivas constituyen una parte fundamental de la historia del arte, comportándose como métodos de experimentación ideológica y tecnológica. Durante el siglo XX fueron los primeros escenarios en donde tuvieron lugar nuevas tendencias, estilos e incluso movimientos artísticos. El artículo centra su atención en una pequeña parte de la obra de Mies van der Rohe, en concreto en el *Pabellón de la Electricidad* y las *25 Muestras de la Industria Alemana*, ambos construidos para la *Exposición Internacional de Barcelona de 1929*; dos proyectos eclipsados por el reconstruido Pabellón Alemán y olvidados por la crítica coetánea y contemporánea.

Palabras clave: Historia del Arte; Arquitectura Expositiva; Naturaleza Efímera; Stand; Pabellón

Identificadores: Mies van der Rohe, Ludwig; Reich, Lilly; Shüler, Fritz

Topónimos: Barcelona

Periodo: Siglo 20

ABSTRACT

The exhibition architecture is a fundamental part of the Art history, because of its methods of ideological and technological experimentation. The first scenarios where new trends, styles and even artistic movements took place were at the beginning of the twentieth century. This article focuses on a specific part of the work of Mies van der Rohe, in particular his *Pavilion of Electricity* and *The 25 samples of German Industry*, both constructions built for the *International Exhibition* of 1929 at Barcelona. These two projects were eclipsed by the reconstructed *German Pavilion* and have been forgotten by the critics of the time and the current criticism.

Keywords: Art History; Exhibition architecture; Ephemeral art; Stand; Pavilion

Identifiers: Mies van der Rohe, Ludwig; Reich, Lilly; Shüler, Fritz

Place names: Barcelona

Period: 20th century

* Grupo de investigación «Intervención en la Arquitectura Monumental e Histórica». Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Politécnica de Valencia. e-mail: laulise@pra.upv.es

En muchas ocasiones se ha puesto en tela de juicio la legitimidad de la arquitectura efímera en la práctica arquitectónica, sin embargo no se puede pasar por alto el potencial creativo y reflexivo que posee y su capacidad para representar la arquitectura de una determinada época y sociedad. El interés de estos proyectos radica en su experimentación, que explora la libertad de concebir arquitecturas temporales sin las restricciones que impone la permanencia exigida por los proyectos convencionales. La obra y el lugar se transforman en un laboratorio de intenciones conceptuales, materiales y espaciales que permite a los autores adentrarse en nuevos lenguajes arquitectónicos.

Por todo ello, y tal y como demuestra la historia del arte, las propuestas más vanguardistas, que sirvieron de manifiesto de futuras tendencias estilísticas, fueron construidas en el contexto de las arquitecturas temporales; véase por ejemplo en los innovadores edificios construidos para las Exposiciones Universales o en los pabellones experimentales como el *Pabellón de Cristal* de Bruno Taut (Exposición de Colonia, 1914), el *Pabellón de L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París, 1925), o los diversos pabellones diseñados por Alvar Aalto en representación de la arquitectura fina.

Pese a la relevancia de este tipo de espacios empíricos, son muchos los escritores, críticos e historiadores que han hablado de la historia de la arquitectura sin dar demasiada importancia a los proyectos expositivos. Muchos han analizado estos trabajos como incluidos dentro de tendencias políticas, sociales y estéticas; otros se han referido a ellos como arquitecturas creadas a partir de una circunstancia históricamente determinada. Sin embargo, puede decirse que en muchos de los casos es al contrario, las exposiciones no sólo han sido importantes por sus consecuencias estéticas sino que han influido relevantemente en la historia, afectando a la cultura, la sociedad, la política y la economía del lugar que las ha acogido. Las exposiciones, por tanto, fueron, son y serán fundamentales para entender a fondo la historia del arte, e incluso la historia en general, comportándose como métodos de experimentación ideológica y tecnológica, y en estrecha relación con los medios de comunicación.

Dada la importancia de este tipo de espacios, construidos y «destruidos» en un corto período de tiempo, el presente artículo va a tratar de realizar alguna aportación al respecto, profundizando en algunos de los proyectos expositivos menos conocidos realizados por Mies van der Rohe en Alemania; una etapa que aunque ha sido catalogada por algunos como eminentemente teórica, dio lugar a un gran número de arquitecturas temporales realizadas en colaboración con Lilly Reich. Estas arquitecturas no se reducen a los proyectos por todos conocidos, como puedan ser el *Pabellón de Barcelona*, la exposición permanente de la *Weissenhof* o la muestra *Die Wohnung unserer Zeit*, sino que incluyen otros montajes temporales, apenas referidos, que por determinados motivos no despertaron demasiado interés, ni durante su vida útil ni posteriormente, y que por tanto únicamente son recordados, en el mejor de los casos, gracias a las escasas fotografías captadas durante el período en que permanecieron en pie.

Entre 1926 y 1937 Mies construyó más de 80 espacios expositivos, incluidos dentro de dos ámbitos de actuación. El primero fue el de los *montajes arquitectónicos o pabellones*, en donde la propia arquitectura era la protagonista de la muestra, ya fuera generando un nuevo edificio —como en el la colonia de viviendas *Weissenhof* (Stuttgart, 1927), el *Pabellón Alemán* (Barcelona, 1929), la Vivienda diseñada para la *Exposición de la Edificación* (Berlín, 1931) y el *Pabellón para la Exposición de Bruselas* (1934)— o configurando un espacio arquitectónico a través de los propios materiales a exponer —como ocurriese en el *Café Samt und Seide* (Berlín, 1927) o la *Glasraum* perteneciente a la exposi-

ción *Die Wohnung* (Stuttgart, 1927). El segundo ámbito es el de los *stands expositivos* realizados para el sector comercial e industrial. En ellas el objeto mostrado era el protagonista de la muestra, siendo el único elemento que confería materialidad; las características intrínsecas y accidentales de lo exhibido cualificaban el espacio arquitectónico de la instalación. Ejemplos de ellos son la *Linoleumraum* (Stuttgart, 1927), los múltiples stands realizados para la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929, la *Muestra de los Materiales* (Berlín, 1931), la *Exposición Deutsches Volk/Deutsches Arbeit* (Berlín, 1934) y la *Exposición Imperial del Tejido y la Industria de la Ropa Alemana* (Berlín y París, 1937) (fig. 1).

Pese a que Mies van der Rohe es uno de los arquitectos más estudiados del siglo XX, es curioso como la crítica arquitectónica ha analizado su obra expositiva centrándose en unos pocos proyectos y olvidando otros, que si bien están mencionados en las fuentes que estudian su obra globalmente, no han sido estudiados en detalle. Tal es el caso de la actuación de Mies para la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929, en la cual la crítica examina a fondo su obra más carismática, el *Pabellón Alemán*, dejando de lado los otros dos proyectos que diseñó para este certamen: las muestras realizadas para la Industria Alemana y un pequeño pabellón representativo de la Industria Eléctrica Alemana. Estos proyectos, eclipsados por el *Pabellón Nacional*, apenas han sido documentados ni por la crítica coetánea, ni por la contemporánea. Así pues, aunque han sido citados en la mayor parte de la bibliografía que trata al arquitecto, ninguna fuente ha llegado a profundizar en sus claves arquitectónicas, sus ideas generadoras o las posibles influencias que ejercieron en la arquitectura miesiana posterior.

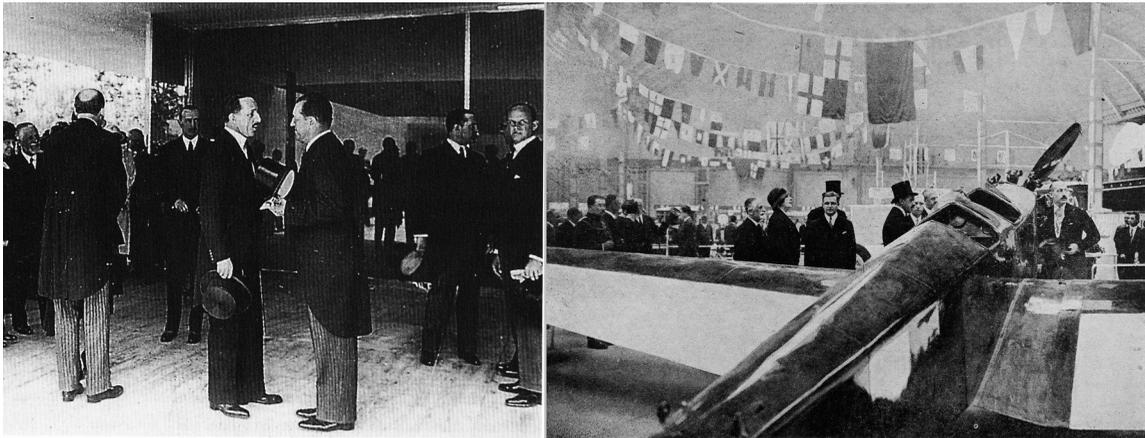
EXPOSICIONES ARQUITECTÓNICAS: LAS 25 MUESTRAS DE LA INDUSTRIA ALEMANA

La *Exposición Internacional de Barcelona* tuvo lugar desde el 19 de Mayo de 1929 hasta el 15 de Enero de 1930. El asentamiento elegido fue la montaña de Montjuic, pretendiendo acercar el municipio al núcleo urbano de Barcelona e incorporarlo como parque urbano. Su ubicación convirtió a la ciudad condal en la única urbe del mundo que había celebrado una Exposición Universal en un lugar que no presentaba una topografía plana. El recinto se construyó según el proyecto del arquitecto catalán Puig i Cadafalch y se organizó a partir de dos tipologías edificatorias: los *Palacios*, que albergaban las muestras de los productos industriales de las naciones participantes y los *Pabellones*, que representaban a países, instituciones o sociedades. Mientras que los palacios eran edificios de grandes dimensiones cuyas trazas estructuraban el recinto expositivo, los pabellones, por el contrario, eran pequeños edificios de carácter monográfico cuyo emplazamiento no estuvo tan planeado, e incluso muchos de ellos fueron colocados como relleno de los espacios que habían quedado libres a consecuencia de la construcción de los palacios. Otro aspecto diferenciador de estas dos tipologías fue la propia función expositiva; los pabellones enfatizaban el mensaje publicitario del país o empresa que representaban y los palacios contenían expositores de características muy diversas, lo que lógicamente, comportaba una arquitectura interior de gran neutralidad. Bajo esta organización, Mies se encargó de proyectar dos pabellones, uno nacional y otro industrial, y equipar 25 muestras, incluidas en ocho de los palacios que conformaron el recinto ferial.



1. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Exposición 'Die Wohnung unserer Zeit'. Ordenación general. Berlín, 1931. Diseño Mies van der Rohe. (b) Exposición 'Die Wohnung'. Glasraum. Stuttgart, 1927. Diseño Lilly Reich y Mies van der Rohe. (c) Exposición 'Die Wohnung'. Linoleumraum. Stuttgart, 1927. Diseño Lilly Reich y Mies van der Rohe. (d) Exposición 'Deutsches Volk/ Deutsche Arbeit'. Muestra del Vidrio. Berlín, 1934. Diseño Lilly Reich y Mies van der Rohe.

Procedencia: (a, b, c d) Fotografías extraídas del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York).



2. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Inauguración del Pabellón Alemán. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Mies van der Rohe. (b) Inauguración de las Muestras Industriales Alemanas. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Lilly Reich y Mies van der Rohe.

Procedencia: (a) Fotografía extraída del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York). (b) Fotografía extraída de 'Diario oficial de La Exposición Internacional de Barcelona 1929-1939' (Biblioteca Nacional de España).

Mientras que está claro que Mies desarrolló los pabellones en solitario, —a excepción del diseño interior del *Pabellón Alemán* realizado en colaboración con Reich y el diseño interior del *Pabellón Eléctrico* llevado a cabo junto a Fritz Shüler— no se sabe con certeza hasta qué punto participó en el diseño de los stands. El *Diario Oficial de la Exposición*¹ atribuye la autoría a Mies y la crítica arquitectónica mayoritariamente a Reich, reconociendo la colaboración de Mies únicamente en el *Stand de la Cerveza Hackerbräu*, la *Muestra de los Tejidos de Seda* y la *Muestra de los Productos Químicos*². El hecho de que haya tanta disparidad al respecto, hace pensar que no se trate de un trabajo desempeñado individualmente por uno de ellos, sino más bien a partir de un trabajo conjunto. Hasta la fecha, sus trabajos expositivos anteriores habían sido concebidos bajo este espíritu colaborativo, véase por ejemplo en la *Glasraum*, la *Linoleumraum* o el *Café de Terziopelo y Seda*. Algunas fotografías extraídas del *Diario Oficial de la Exposición* podrían ser algo reveladoras en este asunto. El 26 de Mayo de 1929, día de la inauguración del pabellón, el edificio se inmortalizó con múltiples imágenes, en las cuales puede verse a Mies, y no a Reich, dialogando junto al Rey de España, Alfonso XIII. Por el contrario, en las imágenes pertenecientes a la inauguración de las Muestras Industriales, el rey es acompañado por ambos arquitectos. Véase en la fotografía de la Muestra de la Comunicación Aérea celebrada en el Palacio de las Comunicaciones y Transportes (fig. 2).

Además de estos testimonios gráficos, existe otro dato que también puede dar pistas en relación a la autoría de estas muestras. Mies y Reich equiparon una oficina temporal para desarrollar los trabajos de la exposición, situada en los bajos del edificio donde Mies tenía su despacho. La oficina se llamó «*Exposición Internacional de Barcelona 1929. Departamento de construcción del comisariado general alemán*», tal y como muestran los membretes de las cartas escritas durante el proceso proyectual y constructivo y que se encuentran depositadas en el *Mies van der Rohe Archive* del *Museum of Modern Art of New York*. La creación de esta oficina, constituida ex profeso por ambos e independiente de los dos despachos, indica que efectivamente trabajaron en ella conjuntamente. Por todo ello, y por las similitudes que presentan estas muestras con la las realizadas anteriormente en colaboración, desde este discurso se reivindica que las instalaciones industriales alemanas de Barcelona fueron diseñadas por los dos.

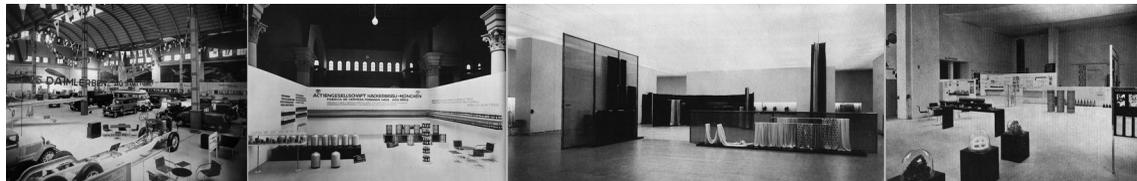
La documentación gráfica disponible para analizar las muestras, se ciñe básicamente al '*Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*' y a la documentación depositada en el *Mies van der Rohe Archive*. En cuanto a la procedencia de las fotografías es conveniente matizar que durante el certamen, el gobierno español organizó una importante oficina de prensa que manejaba y administraba los permisos de publicidad de la feria; sin embargo, las autoridades alemanas eludieron esta entidad cuanto les fue posible y encargaron a la agencia *The Berliner Bild-Bericht*, al mando de Whilhem Neumann, las fotografías oficiales de la participación alemana. *The Berliner Bild-Bericht* se encargó de captar todas las imágenes existentes a día de hoy de los dos pabellones y los veinticinco expositores industriales. Pero además de la información gráfica controlada por el gobierno alemán, existe un gran número de fotografías tomadas por los periodistas españoles encargados de la prensa y publicidad de la exposición; imágenes que no fueron del agrado de las autoridades germanas, y que por tanto no se utilizaron para casi ninguna publicación posterior. Sin embargo, estas fotografías captadas por la prensa española y estimadas de escaso interés en

su momento, tienen la misma relevancia que las oficiales, ya que son consideradas elementos que documentan un hecho histórico y que además no fueron manipuladas para mostrar una imagen más perfeccionada de la realidad.

Acerca del espacio... la libre inspección.—Los stands alemanes, entendidos como instalaciones incluidas dentro de los palacios, configuraron múltiples ambientes que, aunque diferenciados, formaban parte de la globalidad espacial de la sala expositiva. Los objetos, en su individualidad, generaban el espacio y los recorridos, exhibiéndose a sí mismos y exhibiendo el espacio resultante. Para ello, Mies y Reich dispusieron una serie de elementos autónomos que, aún manteniendo su propia independencia y materialidad, —vidrio, tejidos, envases,...— se estructuraron en un conjunto equilibrado y homogéneo. A pesar de esta simplicidad compositiva, las circulaciones no siguieron un orden lógico, sino que fueron fluidas y entrelazadas, potenciando la libre inspección y la multiplicidad de recorridos alternativos.

Todas estas características pueden apreciarse en la muestra dedicada a los *Automóviles, Motocicletas y Equipos* ubicada dentro del ‘Palacio de las Comunicaciones y Transportes’. En una superficie de gran extensión se dispusieron cientos de vehículos de locomoción sectorizados de acuerdo a las distintas casas comerciales. El espectador se encontraba inmerso en un gran espacio unitario, pautado por los esbeltos pilares del palacio y estructurado de acuerdo a la disposición ortogonal de los cubículos de vidrio que contenían los automóviles. Es también interesante destacar los grandes fotomurales dispuestos en la parte central de los cerramientos de la nave, los cuales convirtieron el palacio en una gran envolvente cuyos paramentos verticales desmaterializaban los límites del palacio simulando grandes ventanas abiertas a la tierra, al mar y al aire (fig. 3).

Acerca de la materialidad... la omnipresencia del objeto exhibido.—Los materiales protagonistas de la muestra fueron los propios objetos mostrados, los cuales repetidos, seriados y apilados, se exhibieron en contraste con la neutralidad del decorado envolvente. Mies y Reich alteraron la costumbre de presentar el objeto como mero adjunto del producto terminado y utilizaron el material en crudo y los procesos de fabricación como parte fundamental de sus exposiciones. De este modo, el muro exento que delimitaba los ambientes y el objeto industrial fueron los únicos que cualificaron el espacio con su forma, materia y color. Ejemplo de ello fue la instalación para la *Cerveza Hackerbräu* situada en el ‘Palacio de la Agricultura’. Este expositor resultó ser uno de los más atractivos e innovadores de toda la exposición, por configurarse a partir de la botella de vidrio y el barril «*de hierro patentado, peso mínimo y refrigeración rápida*», según indicaba el cartel explicativo. La escenografía se situó en una cabina delimitada por tres muros blancos de mediana altura sobre los que se expusieron cientos de envases de cerveza idénticos a modo de objetos ingrávidos que sobresalían de los paramentos limítrofes. El envase, utilizado como ítem identificador de la cerveza, construyó un friso continuo en dos de sus lados y discontinuo en el tercero, dotando al espacio de asimetría y movimiento. La ininterrumpida disposición de las botellas creaba una continuidad capaz de originar el marco de un espacio arquitectónico reconocible como tal. La



3. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Muestra de los Automóviles, Motocicletas y Equipos. Palacio de las Comunicaciones y Transportes. (b) Muestra de la Cerveza Hackerbräu. Palacio de la Agricultura. (c) Muestra de Seda Alemana. Palacio del Arte Textil. (d) Muestra de la Industria Química y Farmacéutica emplazada dentro del Palacio de la Metalurgia, la Electricidad y la Fuerza Motriz. Todas ellas pertenecientes a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Lilly Reich y Mies van der Rohe.

Procedencia: (b, c) Fotografías extraídas del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York). (a, d) Fotografías extraídas de ‘Diario oficial de La Exposición Internacional de Barcelona 1929-1939’ (Biblioteca Nacional de España).

repetición y seriación, elegante y taylorizada, consiguió disolver la unidad individual del objeto fabricado en serie, en pro de una imagen abstracta y global. Barriles, jarras y botellas adquirieron un nuevo significado como objetos de arte expuesto (fig. 3).

Acerca de la estructura... el respeto a la sala expositiva.—La manera de compatibilizar la estructura preexiste de los palacios y el nuevo montaje fue de acuerdo a dos modos de actuación. En el primero de ellos la estructura estaba presente en toda su materialidad. Estas muestras solían ser las que exhibían objetos de gran escala con entidad propia, tales como medios de locomoción o maquinaria. El segundo método ocultó la estructura del palacio dentro del propio montaje; se creaba un espacio arquitectónico nuevo e independiente de la nave contenedor a partir de muros con subestructuras metálica. Así se aprecia en la *Muestra de la Seda Alemana* perteneciente al ‘Palacio del Arte Textil’. Para conseguir la autonomía de la instalación plantearon una especie de pabellón dentro de la estructura del palacio a partir de una secuencia de pantallas de vidrios coloreados y muros vitrina (fig. 3).

Los vidrios, dispuestos como muros exentos a partir de marcos metálicos, servían como base de los tejidos y como organizadores de los recorridos. Los «muro vitrina» se configuraban a partir de una estructura espacial metálica dispuesta en el interior del muro. Esta condición provocaba que la profundidad del elemento tuviera que ser generosa permitiendo alojar en su interior parte de los objetos a exhibir. Jugando con paños opacos y superficies de vidrio enrasadas a la cara exterior, los muros actuaban como escaparates de la gran ciudad donde se exhibían los objetos manufacturados de la industria textil.

Acerca del diseño interior... el estilo unitario.—A nivel de interiorismo hay que destacar el mobiliario de diseño propio y la tipografía creada por el rotulista y arquitecto Gerhard Severain. Mo-

biliario y tipografía aparecían en todos los stands alemanes como sello identificativo. Así puede observarse en la *Muestra de la Industria Química y Farmacéutica* emplazada dentro del Palacio de la Metalurgia, la Electricidad y la Fuerza Motriz. Sobre paramentos de madera contrachapada lacada realizaron una composición a base de fotografías, textos, gráficos y diagramas de flujos donde se explicaron los procesos y materiales relacionados con la Industria Química Alemana. Un recurso que ya habían utilizado anteriormente en la *Linoleumraum* y que seguirían desarrollando en futuras exposiciones (fig. 3).

Todas estas características extraídas de las fotografías históricas del certamen evidencian el estilo propio y distinguido que singularizó a Alemania en Barcelona. Su método unitario destacó del resto por su abstracción, sencillez, elegancia y originalidad, basando su concepción proyectual en la experimentación del objeto como configurador del espacio y en la implicación activa del visitante. Estos aspectos fueron la evolución de sus trabajos expositivos previos: en primera instancia practicados por Reich durante su etapa en solitario anterior a 1926 —tales como el stand del Textil y los Complementos de la mujer para la Exposición *Kunsthandwerk in der Mode* (Berlín, 1920); la gran sala expositiva diseñada para la Exposición *Von der Fraser zum Gewebe* (Feria Internacional de Frankfurt am Main, 1926); y las salas 1 de la exposición *Die Whonung* (Stuttgart, 1927)— y posteriormente realizados en colaboración con Mies, como fueron la *Linoleumraum*, la *Glasraum* (Stuttgart, 1927) y en el *Café de Terziopelo y Seda* (Berlín, 1927).

Aunque muchos de estos conceptos puedan parecer, a priori, típicos de los espacios expositivos de sus contemporáneos, presentaron divergencias significativas. Mies y Reich no utilizaron recorridos dirigidos o señalizados, como Gropius, Bayer o Moholy-Nagy, ni tampoco basaron sus instalaciones en experiencias interactivas, como Kiesler o Lissitzky. Mies y Reich experimentaron con el movimiento fluido y dinámico del espectador considerando el espacio expositivo como una pieza de arquitectura... EXHIBICIONES ARQUITECTÓNICAS entendidas como experiencias espaciales, no sólo visuales, que invitaban a la libre inspección y en donde la relación de los elementos mostrados era tan importante como el propio objeto a exhibir; los objetos exhibidos exponían sus propiedades así como los espacios que éstos eran capaces de generar y cualificar.

ARQUITECTURAS EXPOSITIVAS: EL PABELLÓN DE LA ENERGÍA ELÉCTRICA ALEMANA

El *Pabellón de la Energía Eléctrica Alemana* estaba ubicado en la esquina noreste del recinto ferial de Montjuic, concretamente en la Plaza de la Luz entre dos edificios de exposiciones permanentes: el Palacio de las Comunicaciones y Transportes y el Palacio de la Industria Textil. Debido precisamente a este factor y a su cercanía con la Torre de la Luz, contaba con muy poca visibilidad e incluso parecía estar escondido dentro del recinto expositivo (fig. 4). Por este o por otros motivos, el pabellón pasó desapercibido para la prensa, para los arquitectos y para los historiadores, tanto durante el momento de celebración de la exposición como posteriormente. Pocos han sido

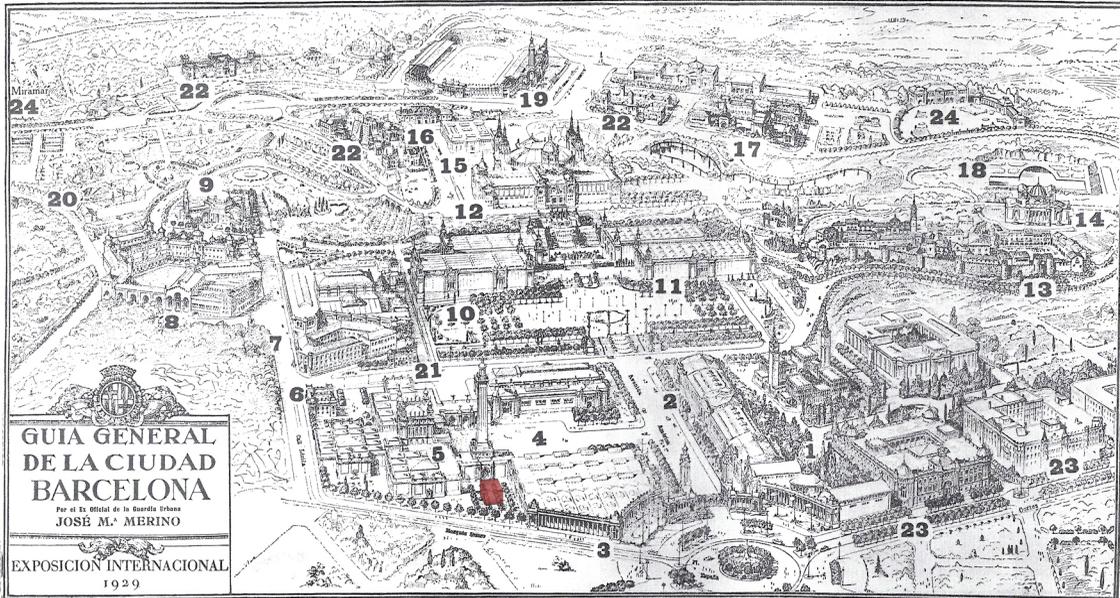


4. Portada del Catálogo Oficial del Pabellón del Suministro de Electricidad en Alemania. «La Economía Eléctrica en Alemania / Deutschlands Elektrizitätswirtschaft / Electricity Supply in Germany». Diseño de portada Franz Peffer. Procedencia: Catálogo en propiedad.

los críticos que han estudiado este edificio, quizá por la poca documentación que existe o posiblemente porque Mies nunca habló de él, ni siquiera en ninguna de sus conferencias posteriores pronunciadas en las universidades norteamericanas. Su conocimiento ha sido posible únicamente a través de las tres fotografías, realizadas por Wilhelm Niemann a cargo del gobierno alemán, la correspondencia entre Mies y Fritz Schüler, ingeniero que colaboró en su diseño interior y el catálogo oficial del pabellón titulado «*La Economía Eléctrica en Alemania / Deutschlands Elektrizitätswirtschaft / Electricity Supply in Germany*» (fig. 5)³.

Acerca del espacio...el contenedor de vacío.—El edificio era un enorme y estricto cubo blanco de dieciocho metros de lado. Su masividad y opacidad exterior enfatizaban su carácter de contenedor

PANORAMA DE LA EXPOSICIÓN GENERAL ESPAÑOLA. — BARCELONA



1. Palacio del Trabajo. — 2. Palacio de la Electricidad y la Fuerza Motriz. — 3. Palacio de Comunicaciones y Transportes. — 4. Palacio de Progresiones. — 5. Palacio del Vestido y del Arte Textil. — 6. Oficinas. — 7. Palacio de las Artes Decorativas y Aplicadas. — 8. Palacio de Agricultura. — 9. Palacio de Artes Gráficas. — 10. Palacio de Construcciones. — 11. Palacio destinado a ampliación de la Sección Extranjera. — 12. Palacio Nacional. — 13. «Pueblo Español». — 14. Palacio del Material Deportivo. — 15. Palacio del Arte Moderno. — 16. Pabellón de las Misiones. — 17. Pabellón del Estado. — 18. Pista Acústica. — 19. Estadio. — 20. Teatro Griego. — 21. Casa de la Pesca. — 22. Sección Extranjera. — 23. Ampliaciones de la Exposición. — 24. Restaurante.

5. Plano del recinto ferial de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. En rojo se muestra la situación del Pabellón de Suministro Eléctrico Alemán.

Procedencia: Exposición de Barcelona 1930: Guía del visitante. Barcelona: [s.n.], 1930.

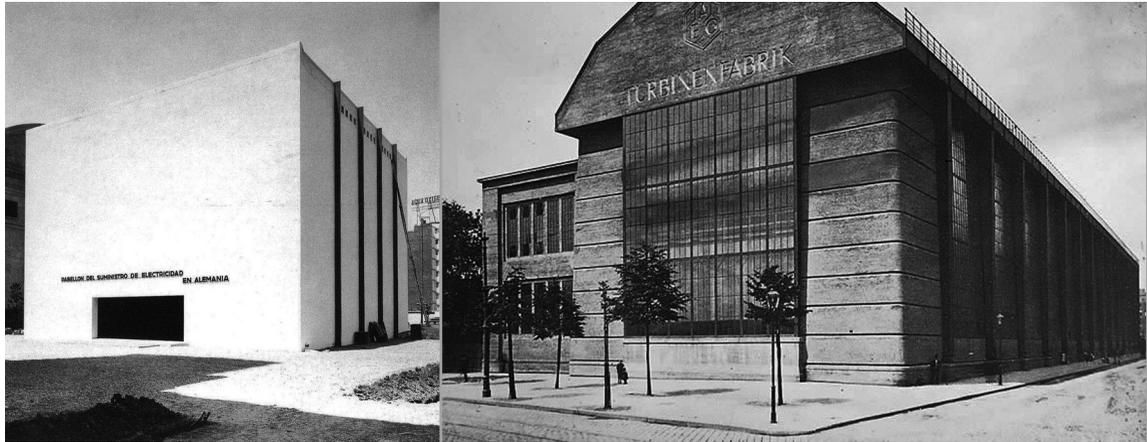
espacial. Este aspecto quedaba reforzado por el modo en el que el edificio entraba en contacto con el plano del suelo: no existía zócalo, basamento o pódium, sino que el pabellón apoyaba directamente sobre el terreno. El volumen se conformaba, en su mayor parte, a partir de paramentos continuos e ininterrumpidos en toda su dimensión, siendo sus aberturas las estrictamente necesarias. La fachada principal tenía como único hueco una gran puerta de entrada enfrentada a la Torre de la Luz. Su dimensión y direccionalidad, predominantemente horizontal, hacían que tuviera más parentesco con el acceso a un garaje o nave industrial que a su propia condición de pabellón expositivo. Además del hueco de entrada, la fachada se distinguía por el rótulo que daba nombre al edificio. Las dos fachadas laterales eran idénticas entre sí. En ellas la pulcritud de la caja se veía únicamente perturbada por cuatro perfiles de acero doble T dispuestos como pilastras y sobresaliendo del plano de fachada. Casi en la coronación del cubo, entre perfil y perfil, existían cuatro huecos de geometría cuadrada y pequeña dimensión. Estas perforaciones eran los únicos elementos que rompían con la masividad del volumen y equilibraban las fachadas laterales respecto a la principal. Aunque algunos pueden asociar esta repetición al inicio miesiano del desplazamiento

hacia el exterior de la estructura y la fachada, propios de sus edificios americanos, la funcionalidad y practicidad con la que Mies resolvía la arquitectura incita a pensar que los soportes fueron llevados al exterior simplemente para materializar la idea de la ‘*cámara de ilusiones*’ que el pabellón albergaba en su interior.

Algunos críticos como Josep Quetglas o David Spaeth encuentran similitudes entre la envolvente del pabellón y la *Fábrica de Turbinas de la AEG* proyectada por Peter Behrens, edificio que Mies conocía a la perfección por haber trabajado en el proyecto durante su periodo de formación en el despacho del consagrado arquitecto. Según Quetglas, en ambos edificios el volumen unitario diferencia el tratamiento de las fachadas laterales con respecto a la principal. En la fábrica de Behrens destaca el plano principal como pieza que conjuga varios elementos, «*el templo dórico, una mastaba egipcia, el logotipo de la empresa y la sección de la cercha*», mientras que las fachadas laterales las ve como resultado de un mono-ritmo compuesto por pilares metálicos vistos, contruidos sobre rótulas. Respecto del pabellón de Mies, caracteriza la fachada principal como un «*monumental muro ciego con un único núcleo de acceso, casi subterráneo que sólo dejará ver a quien penetre en la misteriosa oscuridad de donde procede la luz*» y asocia sus planos laterales a los de la *Fábrica de Turbinas*, comportándose con una idéntica repetición de un elemento metálico vertical.⁴ Sin embargo, se puede argumentar un planteamiento divergente a este razonamiento, ya que mientras que la *Fábrica de Turbinas* es una transposición moderna de un templo griego, con su ‘basamento’ en el plano de suelo, su ‘frontón’ en la fachada principal, su secuencia de ‘columnas’ en las laterales y su ‘cornisa’ separando la cubierta del cuerpo, el *Pabellón Eléctrico* no responde a ninguno de estos conceptos; es un cubo abstracto sin jerarquización clásica, en donde se ha desplazado el pórtico estructural al límite de la caja (fig. 6).

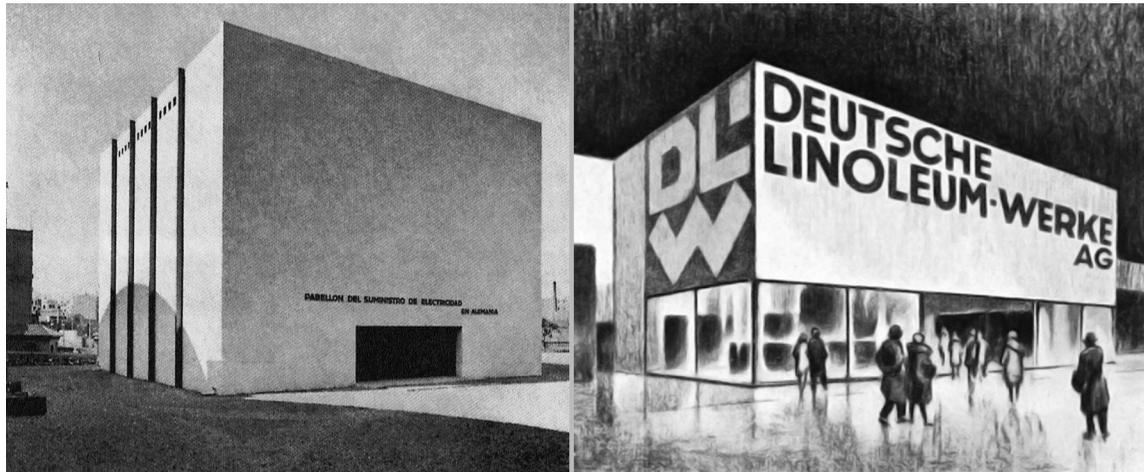
Otro aspecto comparativo a señalar y que ha sido tratado por algunos historiadores y críticos como Ignasi Solá Morales⁵, es la gran discordancia entre este pabellón y el *Pabellón Nacional*, realizados absolutamente en paralelo. El *Pabellón de la Energía Eléctrica Alemana* se construyó como un único volumen macizo insertado directamente contra el terreno, sin ningún zócalo que hiciera de intermediario entre la cota cero y el edificio; completamente opaco, sin ningún plano de vidrio, sin reflejos, brillos o transparencias; un edificio que no tenía nada que ver con la descomposición de la caja, la diferenciación entre fachada y estructura o con el énfasis constructivo y de noble materialidad del *Pabellón Alemán*, más bien todo lo contrario. Los únicos aspectos que pueden considerarse comunes a ambos pabellones son la abstracción geométrica de las formas utilizadas, el empleo de la perfilera metálica como elemento modulador y compositivo de la fachada y la pureza, exactitud y precisión con el que fueron resueltos.

Sin embargo, sí tiene mucho que ver con otro edificio expositivo que Mies van der Rohe estaba realizando ese mismo año, y que al igual que el *Pabellón Eléctrico* aparece muy poco documentado y reseñado en su obra. Se trata del edificio que representaría a la empresa *Deutsche Linoleum Werke* en la *Exposición de la Construcción de la Feria de Primavera de Leipzig*: un pequeño pabellón o quiosco caracterizado por la rotundidad de su forma prismática, la tipografía como único elemento decorativo de sus fachadas, el empleo de la perfilera metálica como módulo y la configuración de



6. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Exterior del Pabellón de Suministro Eléctrico Alemán. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Mies van der Rohe. (b) Exterior de la Fabrica de Turbinas AEG. Diseño Peter Behrens.

Procedencia: (a) Fotografía extraída del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York). (b) Fotografías extraídas de: Mies in Berlin. New York: Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, 2001.



7. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Exterior del Pabellón de Suministro Eléctrico Alemán. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Mies van der Rohe. (b) Exterior del montaje expositivo realizado en la Feria de Primavera de Leipzig para el Deutscher Linoleum Werke. Diseño Mies van der Rohe.

Procedencia: (a) Fotografía extraída del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York). (b) Fotografía extraída del Boletín de noticias del D.L.W. 'Nachrichten der Deutsche Linoleum-Werke A.-G'. Julio de 1929. Artículo: Die D.L.W. auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1929.



8. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Interior del Pabellón de Suministro Eléctrico Alemán. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño interior Mies van der Rohe y Fritz Schöler. (b) Interior de Pabellón Alemán. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño interior Mies van der Rohe. Procedencia: (a, b) Fotografías extraídas del Mies van der Rohe Archive (Departamento de Arquitectura del MoMA, New York).

un espacio interior libre de soportes. Evidentemente estas similitudes no dejan de ser conceptuales puestos que también existen matices opuestos: mientras que el *Pabellón Eléctrico* era una caja cerrada y hermética al exterior con una fuerte vinculación al plano de suelo, en el quiosco de Leipzig, Mies construyó un plano horizontal de luz inferior que despegaba la caja del suelo, provocando la fuga del espacio de planta baja (fig. 7). La experimentación espacial, cuyo laboratorio tenía lugar en las arquitecturas efímeras, le llevaba hacia dos posibles maneras de conformar el vacío; el debate entre el espacio indefinido entre el interior y el exterior propio del *Pabellón Alemán* y el espacio compacto existente en la gran caja contenedor del *Pabellón Eléctrico* (fig. 8).

El diseño interior fue un trabajo realizado por Fritz Schöler bajo la supervisión de Mies. Este hecho queda evidenciado en la correspondencia mantenida por ambos con motivo del proyecto. En una carta datada el 13 de Marzo de 1933, Schöler le pidió que acreditase su intervención en el pabellón, puesto que al parecer su trabajo no había sido reconocido de manera explícita en los medios de comunicación de la época. Así escribió: «*Quiero que confirme que he realizado el diseño interior completo y que he dirigido la construcción del pabellón hasta su apertura*»⁶. La contestación de Mies no se hizo esperar y tan sólo cinco días después le respondió de la siguiente manera: «*Me gustaría agradecerle el diseño interior del pabellón de la electricidad de la exposición de Barcelona, así como en la estructura*»⁷.

El espacio interno estaba libre de pilares; un contenedor unitario, neutro y revestido por completo con grandísimas foto-collages donde se mostraban imágenes de la industria eléctrica alemana. El efecto fue tan espectacular que algunos colaboradores de Mies se atribuyeron parte del mérito del montaje interior, tal es el caso de Wilhelm Niemann, artífice de las fotografías murales, que más tarde afirmó no sólo haber supervisado las instalaciones murales sino también la construcción del

edificio⁸. El conjunto mural, de un tamaño total de 8'4 por 18 metros en cada uno de sus lados, daba la sensación de una panorámica tridimensional, enfatizando las imágenes en las esquinas del cubo y haciendo desaparecer los cerramientos. Los lienzos impresos fueron concebidos como pantallas propagandísticas de gran formato y no sólo como murales propios de un espacio expositivo o un museo. La utilización de los grandes formatos y la técnica del «*papel pintado*» tuvo sus precedentes en los fotomontajes realizados por Mies durante la primera mitad de los años veinte en sus «*arquitecturas de papel*». Para conseguir expresar sus preocupaciones arquitectónicas y filosóficas mediante la expresión gráfica, Mies combinó las fotografías y los dibujos al carboncillo en formatos de gran tamaño. De este modo pretendía introducir al espectador dentro de la atmósfera del dibujo, logrando una experiencia más real de la arquitectura. Los fotomontajes le permitieron conseguir una existencia palpable en donde el tamaño, la escala, la proporción, la monumentalidad y el impacto urbano representarían la solución buscada.

A través de las imágenes, el espectador tenía, bien una visión panorámica general no accesible para el ojo humano, bien un conjunto de imágenes que en condiciones normales no pondrían verse conjuntamente. En ellas se hacía hincapié en la inmensidad y potencia visual característica de la escala de los proyectos de ingeniería civil y de las grandes infraestructuras. Algo similar, aunque a menor escala, estaba ensayado en la mencionada *Muestra del Automóvil, Motocicletas y Equipos*, donde la parte central de los cerramientos que perimetaban el espacio estaban empapelados con fotografías. Sin embargo, en el pabellón de la Energía Eléctrica, Mies y Schüller construyeron esta idea en toda su extensión, para lo que utilizaron lienzos textiles de dimensiones colosales. Al observar la única fotografía interior existente, se aprecia cómo los objetos expuestos sobre las plataformas se fusionaban con los murales. De este modo, crearon un espacio en donde las imágenes actuaban de fondo de los elementos expuestos. Las bases dispuestas en el espacio expositivo fueron muy similares a las empleadas en las muestras industriales: negras, autónomas, másicas y prismáticas. En ellas mostraron maquetas de diferentes instalaciones eléctricas, así como un gran mapa en relieve de Alemania donde se habían señalado las distintas instalaciones eléctricas que estaban en uso.

Acerca de la función...el contenedor compacto.—El interior del pabellón era una caja vacía, libre de cualquier compartimentación interior, donde se ubicarían los distintos productos y objetos de la Industria Eléctrica Alemana. La planta tenía una traza cuadrada con un único acceso central de entrada y salida situado de frente a la dirección principal del recinto expositivo, esto es, en su cara sureste. Este hueco era el único que posibilitaba la ventilación de la sala, puesto que las pequeñas perforaciones existentes en las fachadas laterales, en caso de ser practicables quedaban por encima del falso techo.

Precisamente de la observación de la imagen interior surge otra evidencia: aunque exteriormente se percibe como un cubo, la proporción del espacio interior no es en absoluto cúbica. La idea de Mies no fue enfatizar el cubo interiormente, sino la caja de las imágenes. Independiente de cómo estuviera tomada la fotografía, los módulos cuadrados que configuraban los paramentos del pabe-

llón son reveladores a este respecto; en la dirección horizontal existían 15 módulos (de 1,2 metros cada uno de ellos) y en la vertical tan sólo 7, generándose un espacio tensionado y horizontal. Mies bajó la altura del falso techo prácticamente a la mitad para crear, «*un panorama tridimensional que abría el espacio hacia un horizonte imaginario*». En definitiva, el interior del pabellón funcionaba como la tramoya de un teatro: en primer lugar por el modo de iluminar el espacio interior a través de luz cenital y homogénea procedente de los focos ocultos en el falso techo y, en segundo lugar, por el modo de mostrar el decorado expuesto, jugando con la dicotomía de exhibir un paisaje exterior, dentro de una caja cerrada. Nunca se perdía la sensación de estar dentro de un espacio interior en el que a través de las fotografías, transportaba al espectador a un paisaje artificial, una realidad virtual en donde los límites reales de la caja eran imperceptibles, una escenografía ya practicada por Baldassare Peruzzi en el Salón de la Perspectiva de la Villa Farnesina en el siglo XVI.

Acerca de la materialidad... el contenedor de las imágenes.—El *Pabellón Eléctrico*, de nuevo en contraposición con el *Pabellón Nacional*, fue construido con materiales nobles. Aunque la materialidad de sus fachadas no se especifica en ninguna fuente consultada, alguna de ellas sugiere que fueron construidas mediante ladrillo revestido con enfoscado blanco, abogando por la sencillez y evitando cualquier retórica ornamental. A pesar que el uso del ladrillo no deja de ser paradójico en una construcción de carácter temporal, no es un rasgo extraño en la arquitectura de Mies. Durante su etapa alemana nunca construyó con cerramientos ligeros, ni siquiera en 1934 cuando tuvo que proyectar otro pabellón representativo de Alemania para la *Feria Mundial de Bruselas*; aquí, de nuevo ideó un edificio de naturaleza efímera a partir de materiales pesados y tradicionales en combinación con la tecnología incipiente del vidrio y el acero.

En el interior, Mies y Schüller crearon una escena continua en donde no existieron muros exentos que interrumpiese la percepción de las imágenes. Todo el conjunto era una escenografía donde se daba prioridad a los murales y a la modulación implícita de ellos. Las imágenes fueron impresas en paneles cuadrados cuya junta vista pudo disminuir significativamente el impacto de las mismas. Aparentemente y a juzgar por su similitud con el plano de techo de la *Glasraum* es muy posible que el falso techo se materializase con una superficie de tejido tensado en bandas longitudinales y coincidentes en módulo con el panel fotográfico. De este modo, funcionaba otorgando unidad al conjunto, ocultando la estructura de cubierta y tamizando la luz procedente de los focos ocultos en el falso techo. El plano textil hacía de difusor de luz uniforme produciendo una sensación de claridad celeste dentro del paisaje simulado como exterior pero situado en el interior del pabellón. Aunque las dieciséis perforaciones de la fachada lateral pudieran proporcionar algo de luz natural, su función estaría más cercana a la disipación de las posibles condensaciones producidas en la gran cámara del falso techo.

La estructura no aparece documentada ni comentada en ninguna fuente bibliográfica. Del estudio de las anteriores obras expositivas de Mies y del análisis de las tres fotografías, se parte de tres ideas básicas: la cubierta plana, los supuestos cerramientos de ladrillo y los cuatro perfiles metálicos que dividían y organizaban en partes iguales las fachadas laterales del volumen. A priori, no es

lógico pensar que los perfiles metálicos tuvieran únicamente una función compositiva y estética, ya que desde su primer proyecto expositivo, el bloque de viviendas para la *Weissenhof*, Mies utilizó la estructura metálica como instrumento representativo de la modernidad, haciéndolo capaz de sustentar el edificio y liberando sus cerramientos de la función portante. En primera instancia se deduce un edificio con una estructura basada en dos muros de carga de ladrillo situados en los testeros, entre los que se disponían cuatro pórticos metálicos de altura igual a la luz, generándose cinco vanos de 3,6 metros cada uno. Los soportes no sólo cumplían la función estructural del pabellón sino que además fueron dispuestos para arriostrar la fachada de 18 por 18 metros que, por otra parte, debía garantizar la planeidad de las paredes que contenían las imágenes. Lo que sí es evidente es su continuidad investigadora en torno a la estructura metálica iniciada en Stuttgart. En el bloque de viviendas los soportes y las vigas permanecieron ocultos tras los planos de fachada y en el *Pabellón de la Electricidad* los perfiles doble T comenzaron a descubrirse desde el exterior.

Acerca del diseño interior...el contenedor abstracto.—Mies y Schüller emplearon tres mecanismos de interiorismo. El primero de ellos fue el uso y protagonismo de la tipografía exterior que daba nombre al pabellón. El letrero se descomponía en dos bandas horizontales deslizadas que confluían en uno de los vértices del gran hueco de entrada de la fachada principal. El tipo de letra, el color y el mecanismo de desplazar unos textos respecto de otros era el mismo que el empleado en todos los stands y muestras alemanas de Barcelona; por tanto, no es arriesgado plantear que, al igual que en el resto de espacios alemanes, fuera responsabilidad de Gerhard Severain. El segundo recurso fue disponer piezas de mobiliario de diseño propio asociadas al espacio de circulación, concretamente la silla MR10 y el taburete MR1. El tercer mecanismo fue la colocación de un mobiliario que se entremezcló con el fondo proyectado de modo que fondo y objeto crearon un espacio donde se confundía la realidad material con la escenografía proyectada. Al igual que realizase dieciocho años después en una de las salas del *Museum of Modern Art of New York*, el mobiliario y las maquetas, se solaparon con grandes fotografías impresas, creando un espacio tridimensional a partir de objetos aislados y planos bidimensionales. Dentro de espacios prismáticos y cerrados, configuró una realidad virtual nacida de los efectos ópticos, que además de jugar con los reflejos, brillos o transparencias propios de los materiales de la *Nueva Arquitectura*, le permitió experimentar, entre otras muchas cosas, con la gráfica, la fotografía, la tipografía y la posición de los objetos al servicio de las nuevas perspectivas del espectador.

La gran experimentación interior de este edificio consistió en la relación entre el vacío de la caja, significada con el propio cerramiento, y la materialidad del perímetro; un cerramiento que en lugar de exhibir el exterior, se transformó en una realidad simulada. Una ARQUITECTURA EXPOSITIVA que se convirtió en material de exposición incluida ella misma.

EPÍLOGO

No sólo el tan conocido y documentado *Pabellón Alemán* fue determinante en la arquitectura miesiana posterior; las instalaciones industriales y el pabellón construido para patrocinar la Industria Eléctrica Alemana también supusieron una importante reflexión para la arquitectura futura de Mies van der Rohe. En las muestras experimentó los recorridos, la plasticidad de los materiales, la situación de los objetos dentro del espacio, el cromatismo, las formas curvas, el uso de los tejidos, el mobiliario... En los pabellones puso en práctica multitud de conceptos que posteriormente desarrollaría con mayor profundidad o simplemente descartaría. Ambos pabellones se diseñaron y construyeron para ser desmontados en algo menos de 10 meses; al principio ninguno de ellos fue entendido, ni por el público ni por la crítica especializada que, mayoritariamente, los ignoró e incluso despreció su carácter transgresor.

El *Pabellón Alemán* después de varias décadas de su destrucción pasó a ser considerado una de las obras más influyente de la arquitectura del siglo XX, hasta tal punto de ser reconstruido a partir de una apasionante historia forjada en los documentos gráficos y escritos que han obligado a considerar esta arquitectura como patrimonio cultural e icono de una época. El *Pabellón Eléctrico*, sin embargo, no tuvo esa consideración, pero desde este artículo se ha querido poner en valor la experimentación que supuso para su arquitectura posterior. Al igual que hiciera en sus edificios americanos, en este pabellón, Mies no adicionó conceptos sino que los concentró y resumió en unos pocos anticipando la esencialidad del espacio compacto, encerrado en una estructura de borde, metálica, vista e industrial.

NOTAS

1. AA. VV. *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930* (Texto impreso). Barcelona: [s.n.], 1929-1930.
2. Matilda McQuaid atribuye una labor conjunta en la muestra de la cerveza Hackerbräu. Sonja Günther, por el contrario, en las muestras de los productos Textiles y Químicos. Ver GÜNTHER, Sonja. *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988, p. 25 y McQUAID, Matilda. *Lilly Reich. Designer and Architect*. New York: Museum of Modern Art, New York. Distributed by Harry N. Abrams, INC., 1996, p. 26.
3. AA. VV. *La Economía Eléctrica en Alemania / Deutschlands Elektrizitätswirtschaft / Electricity Supply in Germany*. Diseño portada Franz Peffer. Berlín: Leipzig: Druck der spammerschen buchdruckerei, 1929.
4. QUETGLAS RIUSECH, Josep. «Pérdida de la síntesis: Pabellón de Mies». *Carrer de la Ciutat* (Barcelona), 11 (1980).
5. SOLÁ MORALES, Ignaci. *L'Exposició Internacional de Barcelona, 1914-1929: arquitectura y ciutat*. Barcelona: Fira, D.L., 1985, p. 120.
6. SHÜLER, Fritz. «Carta a Mies van der Rohe». En: DREXLER, A. & SCHULZE, F. *Mies van der Rohe Archive 1910-1937*. New York: Museum of Modern Art, 1986, Sección Pabellón de Barcelona, Carpeta 10 «Correspondencia del pabellón eléctrico», Ítem C. Correspondencia mantenida el 13 de Marzo de 1933.

7. VAN DER ROHE, Mies. «Carta a Fritz Shüle». En: DREXLER, A. & SCHULZE, F. *Mies van der Rohe Archive...*, Sección Pabellón de Barcelona, Carpeta 10 «*Correspondencia del pabellón eléctrico*», Ítem C. Correspondencia mantenida el 18 de Marzo de 1933.

8. Niemann reivindicó el trabajo realizado en el pabellón de la Electricidad en una entrevista inédita existente en el Werkbund-Archiv de Berlín. Extraído de ZIMMERMAN, C. *Modernism, Media, Abstraction: Mies van der Rohe's Photographic Architecture in Barcelona and Brno (1927-1931)*. Tesis Doctoral. Graduate Faculty in Art History. City of New York, 2005.