



Cubierta propuesta por Josep Quetglas

engawa 13

Engawa:

Espacio japonés a medio camino entre el interior y el exterior.

La revista en la que colaboramos tiene el amable nombre de Engawa. Amable porque como lugar de transición sugiere cosas como acogida e invitación, o, también a la inversa, proyección y apertura. Cada número es un nuevo experimento que nace de la imagen de su portada como hilo conductor. A partir de ahí los artículos se bifurcan, se entretajan o simplemente se yuxtaponen formando un tapiz al que todos estáis invitados a leer, opinar y colaborar.

The magazine takes its name and much of the meaning from the Japanese word "engawa", which means the space between the interior and the exterior of classic Japanese architecture. It is a transitional space which suggests things like; invitation or welcome but also the contrary, that is to say projection and opening. The topic of each issue comes from the cover image. This action let us not talk about usual topics and allows randomness of conversation.

engawa no se hace responsable de los contenidos, expresiones u opiniones vertidas y publicadas por los colaboradores, siendo estos últimos sus únicos responsables a todos los efectos.

www.engawa.es

engawainfo@engawa.es

Revista engawa, c/Providencia nº69, 1º2ª, 08024 Barcelona

ISSN 2013 - 9667

- 05 - **Editorial**
- 07 - **Octubre-noviembre** · Guillermo Zuaznabar
- 23 - **Hipótesis sobre el emplazamiento del monumento** · Guillermo Zuaznabar, Carlos Gonzalvo y Josep Ramon Domingo
- 33 - **La otra cara de la moneda** · François Guynot de Boismenu
- 39 - **Un muro de libros** · Santiago de Molina
- 45 - **¿Propaganda silenciosa?** · Rubén Páez
- 51 - **Las cortinas de Mies** · M^a José Pizarro y Óscar Rueda
- 59 - **Reservationen der Seele** · David Caralt
- 65 - **Utopia, 1927** · Claudio Blanco Salgado
- 69 - **Criaderos de polvo** · Víctor Manuel Cano Ciborro
- 75 - **Montañas sobre montañas** · Manuel Alvarez Diestro
- 79 - **Lo que está detrás** · Carlos Cachón
- 83 - **Bombas-hipercríticas** · Matías Grimaldi
- 89 - **Mi ex** · Pedro Puertas Herrera

Editorial

Hemos llegado a nuestro número 13, por mucho que le pese a Ángel Nieto, contando con la colaboración estimada y desinteresada de Josep Quetglas y Guillermo Zuaznabar. El primero eligiendo la imagen para este número y el segundo escribiendo las primeras palabras que acompañan al resto de textos. ¡Mil gracias!

Es difícil escribir sobre lo que tanto se ha escrito. Al igual que es difícil construir cuando se ha hecho con tanta calidad. A pesar de ello la respuesta a esta imagen ha sido valiente y nuestro objetivo se ha cumplido una vez más. Porque uno de los propósitos de engawa es dar una oportunidad a todas aquellas voces que quieren opinar sobre arquitectura sin prejuicios y sin miedo a ser valorados.

Por tanto este número no es un monográfico sobre la obra de Mies, si no un número dedicado a la lucha. Hoy, la nuestra, hablar sobre arquitectura.

¡Mil gracias a todos aquellos que habéis participado!.

octubre-noviembre

Gillermo Zuaznabar, *Barcelona*.

No habrá una sola cosa que no sea una nube. Lo son las catedrales de vasta piedra y bíblicos cristales que el tiempo allanará. Lo es la Odisea que cambia como el mar. Algo hay distinto cada vez que la abrimos. El reflejo de tu cara ya es otro en el espejo y el día es un dudoso laberinto. Somos los que se van. La numerosa nube que se deshace en el poniente es nuestra imagen. Incesantemente la rosa se convierte en otra rosa. Eres nube. Eres mar, eres olvido. Eres también aquello que has perdido.

Jorge Luís Borges, *Nubes I*.



Material Memoria:

Mies van der Rohe, Monumento a la Revolución de Noviembre, Berlin-Lichtenberg 1926-2013.

I. Memoria

-«¡Mira este objeto sobre la mesa!
¡Zas! De un manotazo el maestro aparta el objeto para gritar al aprendiz:
-¡Ahora, mira el espacio que deja!».

Así aleccionaba el artista. Así enseñaba que la ausencia, el espacio restante hace al objeto presente. Para algo recordar, algo se ha de perder: un objeto, un compañero, un amigo, un amante, un idioma, un miembro, un trabajo, un tiempo, un vivir. Dolor y violencia de la distancia, la pérdida es alejamiento físico. Destruído el monumento en 1933 por esos que también hicieron desaparecer los cuerpos y las vidas de Rosa (1871-1919) y Karl (1871-1919), son esos los que también hacen desaparecer hoy también, en un eterno presente, los cuerpos en

Gernika, Teruel, Auschwitz, Hiroshima, Intxaurreondo, Santiago, Guantánamo. Víctimas y opresores hoy también son los mismos, cada uno pertenece respectivamente al mismo bando. Más allá de nuestra memoria¿Cómo podemos rememorar hoy el memorial a Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht? ¿En los papeles que gracias a las sales de plata recogen la imagen del memorial desaparecido? ¿En la fantasmagórica recreación del monumento que los compañeros construyeron en 1946? ¿En los ocho dibujos que se custodian en los archivos del Museum of Modern Art de Nueva York? Todos esos objetos nos traen el monumento, no gracias a la imagen que conservan sino gracias a aquello que representan pero no son, gracias al vacío que construyen. En la negación, en lo que no son, guardan la memoria del memorial, revelando con su imagen la ausencia del muro.



-«Ahora, ¡Mira esta foto del memorial! ¡Dime lo que no es!

-No es una casa. No es una fábrica. No es una cara. No es un miembro. No es un cuerpo. No es una masa.

-¡Mira otra vez la foto! ¿Seguro no es un cuerpo? ¿Seguro que no es una masa?

-Cierto. No es una casa, no es una fábrica, no es una cara, no es un miembro, pero sí es un cuerpo, sí es una masa, sí es una obra de fábrica».

Por encargo por Eduard Fuchs, el monumento dibujado por Mies van der Rohe en 1926 y levantado por los compañeros de los desaparecidos, porque es un cuerpo y es una masa, no sólo rememora una masa de cuerpos desaparecidos, torturados y posteriormente asesinados. No es sólo una masa que guarda un coro de cuerpos denunciadores, sino que, si uno se acerca atento el coro puede escuchar cómo éste proclama en los tres tiempos verbales: «ICH BIN. ICH WAR. ICH WERDE SEIN», al tiempo y sobre un mismo plano. El cuerpo de fábrica recuerda y construye las voces de otros objetos sin los cuales el arquitecto no hubiera podido diseñar y construir el memorial.

II. Material (ICH WAR).

No resulta difícil ver en el muro levantado en 1926, una «casa» a la que se le desprendió vida. Mies hizo de esa casa el centro de una nueva idea de arquitectura que desarrolló entre los años que van de 1926 a 1933. Hizo de esa casa un objeto encontrado y útil para realizar el movimiento decisivo en su trabajo, y al tiempo en el tablero de la arquitectura moderna. Gracias al memorial a Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht, del detallado estudio de esa casa, Mies enseña que una casa, una arquitectura, para inaugurar un nuevo lenguaje en algún momento puede o debe estudiarse como un objeto puramente formal, apartando de él cualquier función y cualquier posibilidad de vida, como si se tratara de algo superfluo, funcionalmente inútil como un bodegón incoestible. Así operaron los constructores de la modernidad. ¿Alguien recuerda por qué los modernos admiraban tanto los buques, los aviones, los trenes y los bólidos, o ese nuevo perfume, la gasolina, lleno de potencia amorosa? ¿Porqué les entusiasmaba tanto el movimiento, la velocidad, el calor que desprendían? ¿A dónde pretendían llegar?¿Buscaban realmente la efectividad de las bielas, de la electricidad, de los generadores? Para Wright, Le Corbusier, Malévich o Picabia, la velocidad no representaba una virtud del desplazamiento sino una expresión cargada de fuerza física, potencia y sexo, «Émbolos y bielas con lujuria metálica copulan» (Picabia 1917); mera manifestación de modernidad. De ella desprendían eso, velocidad, no más que velocidad, un nuevo ingrediente útil para un nuevo lenguaje. Un nuevo medio que permitiera aprender a ver y a oír de un nuevo modo ¿Alguien recuerda el significado de «Da-Da»? Tal vez no, pero sí podemos recordar que después de ese insignificante sonido, el resto de las palabras suenan de un modo distinto, y así inauguramos nuevos modos de expresión y conocimiento. Tal vez ése sea el modo eficaz de proceder, desprender a la forma su predecible función, extrañar la mirada y el oído de cualquier convención.

Hacia 1910, Mies visita la Exposición de Wright en Berlín y consulta la edición Wasmuth de sus dibujos. Ahí ve esa casa que cambiará el curso de la arquitectura, inaugurando nuevas dimensiones estéticas hasta entonces insospechadas. Entonces Mies cuenta con veinticinco años. Trabaja en el despacho de Peter Behrens y como compañeros de trabajo tiene a Walter Gropius, y a Charles Edouard Jeanneret-Gris,

Sin embargo, nosotros, jóvenes arquitectos, nos encontrábamos en un penoso desacuerdo interior. Nuestros corazones entusiastas exigían valores absolutos y estábamos dispuestos a sacrificarnos por una idea. Pero, la idea arquitectónica de aquel tiempo había perdido su vitalidad potencial.

Esa era aproximadamente la situación en 1910.

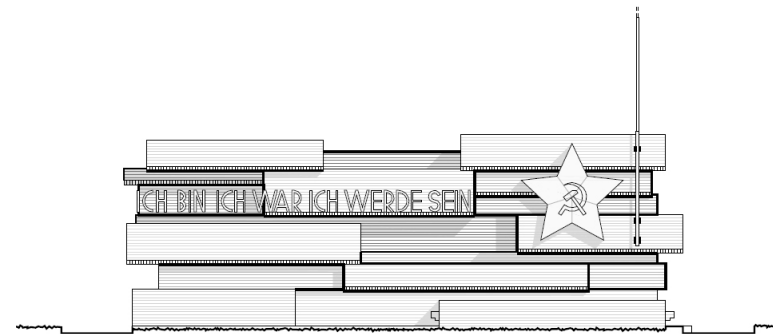
En ese momento, tan crítico para nosotros, llegó a Berlín la exposición de la obra de Frank Lloyd Wright. La extensión de la exposición y la exhaustiva publicación de sus obras nos permitió familiarizarnos realmente con los logros de este arquitecto. El encuentro estaba destinado a tener un gran significado en la evolución europea.

El trabajo de este gran maestro reveló un mundo arquitectónico de insospechada fuerza y claridad de lenguaje, y además una desconcertante riqueza de forma. Aquí, finalmente había un maestro-constructor dibujando sobre la verdadera fuente de la arquitectura, quien con verdadera originalidad alzó sus creaciones arquitectónicas hacia la luz. (1)

Frank Lloyd Wright tiene gran impacto entre los jóvenes colaboradores de Behrens. Es Wright quien limpia y define la «caja» de la arquitectura, su geometría, para luego descomponer el cubo rompiéndolo.

Para describir el trabajo de Wright en esos años, podrían emplearse las mismas palabras que se emplearían para mostrar y entender el cubismo: forma, figura, fragmento, síntesis, volumen, repetición, variación, exotismo, orientalismo, abstracción. En el caso de Wright además se abre un nuevo ingrediente que hoy lo hace radicalmente contemporáneo. Si el cubismo se desarrolló mayormente en un ambiente denso, en cuartos de inmuebles residuales, oscuros y mal ventilados, frecuentados por meretrices, absenta, café y tabaco, rompiendo los límites morales, para estimular la mirada y la reflexión. Wright desarrolla las formas de su arquitectura «cubista» en un ambiente suburbano, religioso, ventilado, luminoso, esponjado de jardines frondosos, a medio camino entre la ciudad y la naturaleza, incorporando el paisaje a la arquitectura y la arquitectura al paisaje, buscando y generando, como recuerda Mies, la luz. Ese vibrante contraste entre cuerpo, naturaleza y geometría, queda fijada en la mirada de Mies cuando en 1910, conoce la obra de Wright. De esa unión reactiva, de ese encuentro entre la forma controlada de la arquitectura y la del árbol, entre la caja y el cuerpo, es el juego que articula la arquitectura de Mies a partir de 1926.

¿Qué hay, qué construye Mies, antes del Monumento a la Revolución de Noviembre? ¿Qué hay después del paredón? Así como hay un Mies anterior y posterior a América, un Mies anterior y posterior a 1933, hay también un Mies anterior y posterior al Memorial de Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht. Su paredón de ladrillo con su topografía cubista, es un paisaje puesto en pie que divide su trabajo en dos.



Alzado principal y alzado lateral del monumento a la Revolución de Noviembre, Berlin-Lichtenberg 1926-2013. Redibujado por Guillermo Zuaznabar, Carlos Gonzalvo y Josep Ramon Domingo

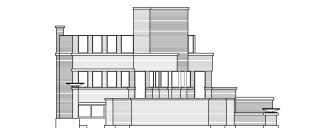
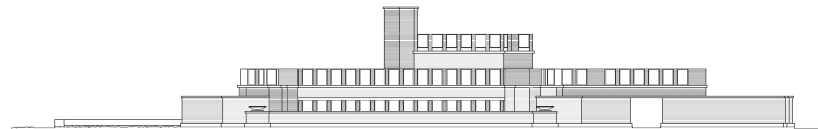
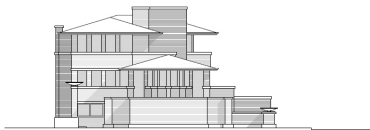
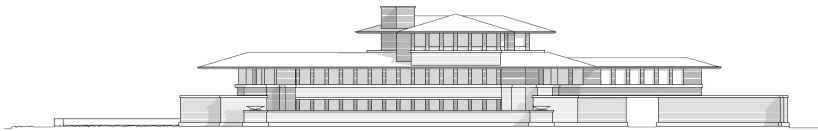
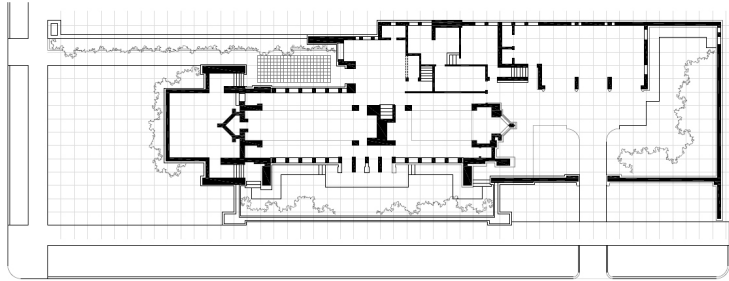
En la Robie House (1908) de Frank Lloyd Wright, apartando cualquier referencia funcional Mies descubre nuevas dimensiones estéticas hasta entonces insospechadas. Entendida la casa como un objeto portador de un nuevo lenguaje, Mies estudia su forma. Así como en medicina, en arquitectura estudiar supone abrir, seccionar, desmontar, auscultar, entrar, salir, tapar, destapar, y reconstruir en diferentes momentos las diferentes partes de un cuerpo. El estudio tiene como fin desvelar, y por lo tanto tiene algo de violación, es una acción violenta. Gracias al conocimiento que adquiere de la Robie House, Mies consigue desplegar su nuevo lenguaje. Retira de ella cualquier cubierta utilitaria para descubrir un nuevo lenguaje que empleará en el Monumento a Karl Liebknecht y Rosa de Luxemburgo, Berlin (1926); la Haus Wolf, Guben (1927); El pabellón de Alemania, Barcelona (1929); La Tugendhat house Brno (1929), la Haus Esters y la Haus Lange de Krefeld (1930).

Según Wright fue Mies quien realmente aprendió su lección. La lección entre maestro y aprendiz, se cerró cuando Wright retomó las propuestas de Mies para desarrollar sus casas usonianas. Muchos años después, en 1960 cuando el aprendiz de Behrens era ya un reconocido maestro de la arquitectura moderna, recordaba la importancia de Wright y de la Robie House,

Certainly, I was very much impressed by the Robie House and by the office building in Buffalo. Who wouldn't be impressed? He was certainly a great genius -there is no question about that. (2)

III. Siete lecciones de la Robie House, para los jóvenes aprendices de Peter Behrens.

La Robie House de Frank Lloyd Wright, en planta se compone de dos cuerpos rectangulares bien diferenciados. El cuerpo principal, sobre el mismo límite de la calle, tiene dos lados largos orientados norte-sur (23,70m), y dos lados cortos orientados este y oeste (7,05m). El segundo rectángulo es menor y es para el servicio, algo retrasado genera la pared trasera (norte) del cuerpo principal. Así desde detrás, el servicio, protege del clima al cuerpo principal y accede con discreción a la casa. El ancho (6,20m) es similar al del pabellón principal, y el largo (10,20) viene a ser la mitad del pabellón principal. Este pabellón de servicio desarrolla como cuerpo dependiente y protector. Como en el lado norte se superponen los dos cuerpos, en el frente sur y en el costado este se genera un retranqueo que Wright organiza como patio para vehículos. El pabellón de servicio tiene una altura. El nivel del terreno es para los vehículos, el superior para los sirvientes. Desde la calle, el pabellón principal presenta dos alturas y media. En lo alto las estancias de los señores, debajo de éstas un único pabellón social para el salón y el comedor. A nivel del terreno con una altura sólo perceptible a medias, se ubica el vestíbulo, una habitación de juegos y un área para niños.



La casa, que como se ha indicado llega al límite de la propiedad, se separa de la calle con un estrecho y largo patio inglés que recorre el frente sur del pabellón principal. (Primera lección: «Para separarse del ruido dar un paso para atrás y crear un vacío»). Lo limitado del solar, estrecho y largo, y el precio ajustado de la casa, impone aprovechamientos y restricciones. La casa se levanta sobre los límites y no se construyen cimientos. Para evitar humedades, tener aislamiento e intimidad la casa se eleva una planta con un sistema mixto de muros y pilares construidos en ladrillo y un entramado de vigas de madera para el suelo del pabellón.



(Segunda lección: «Para evitar los problemas con el terreno, evitar entretenimientos con las particularidades del mismo, evita cimientos y eleva la casa»). La planta inferior es un espacio semioculto tras un muro y un patio inglés, reducido a pura sombra sólo perceptible a medias. Así la casa elevada sobre el terreno, presenta dos alturas, cuando en verdad tiene tres.



(Tercera lección: «Para ganar privacidad y tener vistas sobre el terreno eleva la casa»). Con la elevación se gana privacidad y presencia, pero resulta necesario definir los límites de la propiedad y de la casa. Con sus dos cuerpos desplazados y sus diferentes alturas, la casa tiene un aspecto fragmentado y descompensado. Para ganar presencia ha de definirse con un elemento unificador. La casas burguesas añoran ser un palacio que en su origen son una fortaleza para los señores y su familia. Para ser útil a la clase social a la que sirve, Wright debe separar aún más la casa pero subrayando su presencia. Hacerse notar, atraer las miradas pero al mismo tiempo presentarse inescrutable y distante a la curiosidad, es la función de la fachada y de la máscara que tanto gusta a los burgueses. Nada más económico y efectivo que un muro de fábrica para que los dos pabellones retranqueados y elevados sobre el límite de la propiedad, den la imagen de una única y sólida casa cerrada. Nada como un muro de fábrica vista, sin molduras ni decoraciones, para componer una fachada homogénea, para definir y proteger la casa. Allí donde ésta se abre permitiendo la entrada de luz, es donde toca, levantando muros de ladrillo, cerrar la casa para evitar el figoneo. Un gran muro (18,70 x 2,60 m) sobre el lado este cierra y define el patio de vehículos. El patio inglés que distancia la calle de la línea de fachada lo hace con un muro bajo (1,30 x 26,50m). Las ventanas corridas del pabellón principal orientado a sur, subrayando la horizontalidad de la composición, se protegen con una terraza compuesta por un muro de fábrica rematado con sillería blanca (1,30 x 17,50m). Los lados cortos del pabellón principal terminan en dos miradores, uno a cada lado, y se cierran con el patio de vehículos a este y con una terraza a oeste.



(Cuarta lección: «Para rematar los extremos de un pabellón evitando testeros opacos coloca patios o áreas con presencia vegetal»). A oeste, en la esquina de la calle, subrayando el giro y definiendo el canto de la fachada, hasta el momento plana, se proyecta un gran volumen como un torreón para proteger el mirador del pabellón y rematar bien la casa. Este ángulo suroeste con su potente torreón cúbico, es la imagen más reconocible de la casa, su verdadera fachada.



(Quinta lección: «Un único muro opaco puede ser una fachada, el material industrialmente fabricado, su único ornamento. Una fachada puede no estar orientada a la calle principal»). En el piso superior se anuncian y protegen las estancias con el mismo sistema de muros y terrazas. La casa desde la calle se presenta cerrada gracias a los di-

versos muros de ladrillo. Así el ingreso se sitúa detrás, en la fachada norte. Para señalar el ingreso trasero, como un brazo que se estira (26,80m) para anunciar la presencia de la puerta, se levanta un nuevo muro bajo, rematado por una jardinera para conducir a los visitantes al porche de entrada ubicado en la misma espalda de la casa.



(Sexta lección. «El ingreso puede arrancar en cualquier punto de la fachada. Recorriendo ésta puede culminar en el lado opuesto, detrás, después de cambiar el sentido de la marcha. Antes de entrar en una construcción conviene hacer girar al visitante 180°. Con el giro, su cuerpo se zafa del mundo exterior y sin mayor esfuerzo se predispone a ingresar en la arquitectura»).

El lenguaje empleado hasta el momento por Wright lleva a la casa al límite de la abstracción. Con lo proyectado hasta ahora nada comunica que lo construido sea una casa. Pero el señor Frederick Carleton Robie un joven industrial del sector del automóvil casado en 1902 con Lora Hieronymous Robie, hija de un banquero, quiere una casa que le otorgue posición en el campus universitario de Oak Park, en las afueras de Chicago. En 1908 una buena casa, entre otras cosas, era una buena cubierta. Del mismo modo que un caballero y una señora para hacerse notar, pero también para distanciarse de los demás, debían presumir de un buen sombrero. La cubrición en lo alto, desde bien lejos, diferenciaba a trabajadores de oficinistas, a nobles de burgueses de profesión liberal. Hasta la modernidad, a mayor aparatosidad en la cubierta, más alta posición social. Wright en los revestimientos verticales de la casa

utiliza la sobriedad más absoluta, pero no puede prescindir de aquello que resulta esencial para comunicar: casa, posición, notoriedad y protección. Una gran cubierta con su chimenea señala la posición geográfica, así como la posición social de sus ocupantes. Pero como la casa es estrecha, larga (14,80 x 51,90) y el piso principal está elevado (2,60m) respecto de la calle, lo más visible no será su recubrimiento sino los cantos de la cubierta, que Wright encinta en bronce. Como los sombreros, para resultar bien elegantes los vuelos de los aleros han de ser amplios. Entre estos destaca el gran vuelo 6,50 m sobre la terraza-torreón oeste, con un limpio cielorraso visible desde la calle, intimidando a los visitantes que lo rodean por tres de sus lados antes de encarar el porche de entrada. Nunca antes una cubierta había volado tanto. Para tal proeza Wright se hizo traer dos grandes vigas de acero que en paralelo recorren todo el pabellón principal y dan estructura a la cubierta (33,80 m).



(Séptima lección: «Quita o pon el sombrero de tu indumentaria. Elimina, rompe o modifica la cubierta de dos y cuatro aguas. Proyecta espacios diáfanos, grandes voladizos, para reducir apoyos emplea los nuevos materiales que produce la industria. Trabaja y remata los cantos»). Para entender mejor esta última lección también puede estudiarse de modo inverso. Si actuamos como aquel artista que enseñaba a sus aprendices haciendo desaparecer objetos, ¿Qué sucede si eliminamos las cubiertas de la Robie House? ¿Qué queda? Una casa compuesta por volúmenes y cerrada al exterior. Un gran muro largo y de sección contundente

ordenado en diferentes niveles y volúmenes retranqueados que en su interior guarda entre tres y cinco patios (3) . Sin la cubierta, la casa desde el exterior es un mon- tón de muros, un gran paredón infranqueable, un ejercicio formal contundente, pero al mismo tiempo el interior es un hogar luminoso y acogedor. Es Mies quien mejor expone la razón de esta nueva forma y esta nueva manera de hacer arquitectura (4) :

**La verdadera forma presupone una vida verdadera.
Pero ninguna vida pasada, ni tampoco ninguna vida imaginada.
Este es el criterio.
No valoramos el resultado, sino la orientación del pro-
ceso de formalización.
Precisamente éste nos revela si la forma se ha encon-
trado partiendo de la vida o por ella misma.
Por ello, es tan esencial para mí el proceso de forma-
lización.
Para nosotros lo decisivo es la vida.** (5)

IV. Vida y muerte: ni pasadas, ni imaginadas. (ICH WERDE SEIN)

En la medida que el Monumento a la Revolución de Noviem- bre se ha presentado como una «casa para muertos», las palabras de Mies, podrían interpretarse como contrarias a esta idea. Sin embargo, si uno mira con atención las fo- tografías que se conservan del memorial, se puede compro- bar que además de por los muertos, el muro levantado por Mies, es también una forma empleada por los compañeros de los que allí descansan, como tribuna o como escenario de representaciones políticas. El memorial es un muro que de la muerte nace para la vida, para hacer vivir las propues- tas de Rosa o Karl en otros cuerpos con otros nombres que como ellos siguen combatiendo: Aurora, Andreas, Bernardo, Carlos, Grudun, Holger, Jorge, Josep, Josefa, Juan José, Ulrike, Xabi, Santiago.

«Ninguna vida pasada, ni tampoco ninguna imaginada». Las pa- labras de Mies escritas un año después de levantar el Memo- rial de la Revolución de Noviembre, resuenan y dan dimensión a la forma proyectada en el cementerio de Friedrichsfelde, y a su arquitectura posterior. No se trata de un anhelo, ni de una construcción imaginaria, ni de la exaltación de inasumibles ideales, sino de un objeto real, para personas reales. Un proyecto real, para la vida real. El muro de Mies es una acción contundente que da forma a unas ideas.

Al poco de levantar el muro, Mies proyecta dos casas en Krefeld, Haus Lange y Haus Esters que en su forma y len- guaje son hermanas del muro, ambas se proyectan y cons- truyen al tiempo entre 1928 y 1930. El primer contacto con los clientes, industriales de la seda, probablemente se realiza en Berlin, a finales de 1927. Puede concluirse que Mies con sus palabras reivindica esas nuevas formas que aprendió de Wright y que construyó en Friedrichs- felde, y que en adelante empleará en Guben, Barcelona, Brno y finalmente en Krefeld. Pero vista la vida de las dos casas de ladrillo de Krefeld, no está claro que és- tas hayan sido usadas sólo por personas vivas, también fueron «casa para muertos». Por un momento, entre el 12 de febrero y el 4 de abril de 1989, un grupo de quince pinturas grises fueron colgadas en la Haus Esters que desde 1980 vive como museo. Esas quince pinturas son una obra de Gerard Richter (<http://www.gerhard-richter.com/art/search/?title=october>), recuerdan la muerte y los cadáveres de unos combatientes que igual que Rosa y Karl, según parece, fueron asesinados por los métodos de repre- sión de la policía alemana. Sus nombres: Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Holger Meins y Ulrike Meinhof. La obra *Oktober 18, 1977*, componiendo un coro denunciante reme- mora el día en que aparecieron muertos en las celdas de alta seguridad de Stammheim, cerca de Stuttgart. Tres años antes, el 2 de octubre de 1974, era su compañero Holger Meins quien también fallecía en prisión a consecuencia de una huelga de hambre. No está claro, como afirma Benjamin H. D. Buchloh el hecho de que estas obras se expusieran por primera vez en la Haus Esters, fuera simplemente un «oportuno accidente histórico» (6) . Lo que sí está claro es que con su exposición en la casa de ladrillo, el pintor señala el vacío que dejó el Monumento a la Revolución de Noviembre, tras su desmantelamiento en 1933, y que éste, en cualquier momento, en cualquier ciudad, insospechada- mente, silenciosamente en el mismo hogar del enemigo puede transmutarse: en casa, en museo, en monumento, en cemente- rio, en manifestación solidaria, en el cuerpo de una forma contundente al exterior pero acogedora y luminosa en su interior. Porque la razón de su existencia aún hoy resulta necesaria, en forma y contenido.

Hipótesis sobre el emplazamiento del monumento.

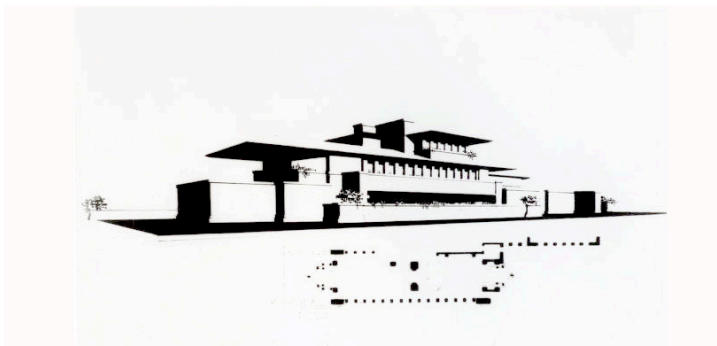
Gillermo Zuaznabar, Carlos Gonzalvo y Josep Ramon Domingo,
Escuela de Arquitectura de Reus.

Referencias:

(1) MIES VAN DER ROHE, "A tribute to Frank Lloyd Wright" (1940), *College Art Journal*, 6, n.1, New York 1946, págs. 41-42. En, FRITZ NEUMEYER, "Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968", Josep Quetglas (ed.), *El Croquis*, Madrid 1995, págs.484-485

(2) Mies van der Rohe, Chicago 1960.

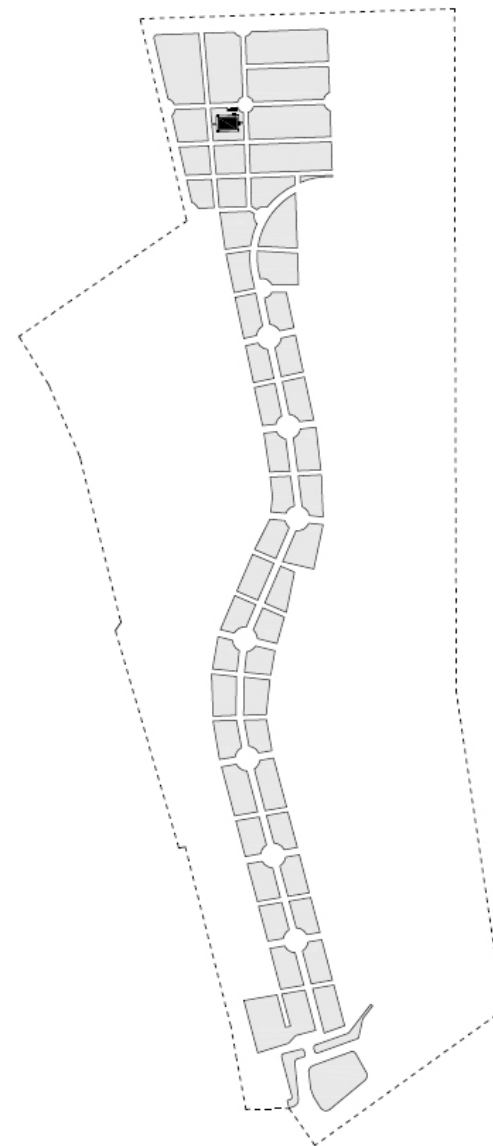
(3) Patio de vehículos; patio inglés; patio-terraza este; patio-terraza oeste y porche de entrada.



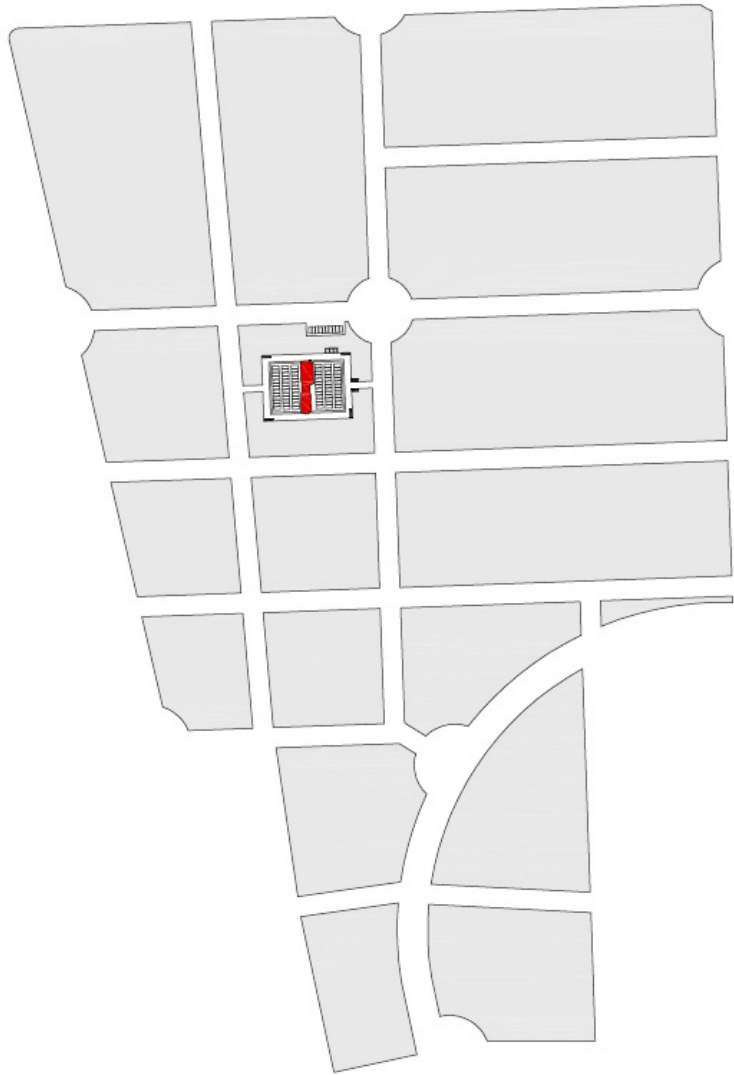
(4) El dibujo de Henry Klumb 1929, colaborador de Wright nacido en Colonia, es tal vez quien mejor refleja las lecciones. Puede sospecharse que este dibujo se realizó después del Pabellón de Alemania en Barcelona, y a través del mismo se subrayan las lecciones aprendidas por Mies.

(5) MIES VAN DER ROHE, "Sobre la forma en arquitectura", *Die Form*, núm 2, 1927, n2, pág. 59. En, FRITZ NEUMEYER, op cit, págs. 393-394.

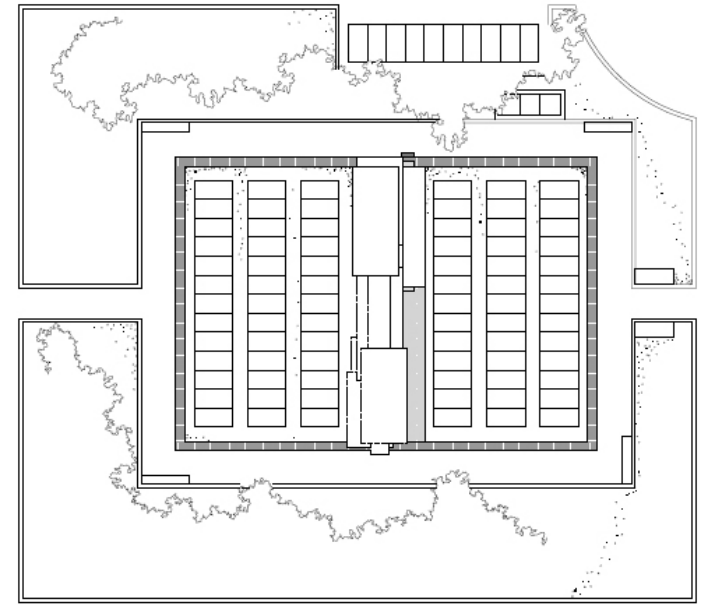
(6) «That this group of paintings was first exhibited in a building by Mies van der Rohe seems an appropriate historical accident, for Mies is the architect who constructed the only German contribution to public monumental sculpture in the twentieth century, devoting it to the memory of the philosopher Rosa Luxemburg and the revolutionary Karl Liebknecht, both of whom had been murdered by the Berlin police». BENJAMIN H. D. BUCHLOH, «A Note on Gerhard Richter's, October 18, 1977», *October*, vol. 48 (Spring 1989), págs. 88-109.



Plano de situación.



Plano de emplazamiento



Planta.

Nota de emplazamiento.

Para el redibujado del monumento se han empleado la lámina de la planta y del alzado que se guarda en los archivos del MoMA y tres fotografías. Una frontal del monumento que nos permite constatar que el alzado del MoMA es cercano a lo proyectado, la tipografía empleada y la dimensión de la inscripción. Una lateral que nos permite desarrollar el alzado lateral. Y finalmente una tercera imagen tomada el 6 de marzo de 1927 que nos ha permitido calcular la orientación del memorial.

Hasta el momento no teníamos constancia de cual era la posición del memorial. Si éste daba la espalda a la calle principal con que limita, o si este, como inicialmente pensábamos si daba la "espalda" a la calle principal y miraba al interior de la parcela, a fin de generar un espacio íntimo de reunión.

El procedimiento que se ha seguido para encontrar la orientación del monumento ha consistido en calcular en primer lugar la dirección de los rayos del Sol en la fotografía de la fig. 1, aprovechando que conocemos el día exacto en que se tomó dicha fotografía (6 de marzo de 1927). Para poder calcularla con precisión nos hemos apoyado en dos fotografías más (fig 2 y fig. 3) para calcular las dimensiones del monumento y las medidas de un ladrillo, puesto que la resolución de la fotografía de la fig. 1 es muy pobre. A partir de la fotografía de la fig. 2 hemos podido calcular de una manera precisa, mediante una restitución perspectiva, las medidas del ladrillo y de la junta, tomando como dato inicial conocido 4 metros para el ancho total del monumento, como aparece en los planos existentes. Así pues el ladrillo tiene unas medidas de 20x9x6,5 cm, y la junta es variable y se mueve entre los 1 cm y 2 cm.

Utilizando la fotografía de la fig. 3 y con las medidas del ladrillo y la junta hemos podido calcular las medidas de los muretes y su distancia al monumento con una precisión suficiente que la resolución de la fig. 1 no nos podía ofrecer.

La medida de los muretes y su distancia al monumento, en la fotografía de la fig. 1, nos han permitido restituir las sombras y calcular que la elevación del Sol en el momento que se tomó la fotografía era de 30,23°.

Con este ángulo hay dos posibles soluciones para el norte. Siempre hay dos (excepto cuando el Sol alcanza su máxima elevación durante el día) pues la inclinación del Sol crece por la mañana hasta el mediodía y decrece por la tarde

y para un valor de elevación hay dos posibles horas que cumplen con el ángulo.

Para una elevación del Sol de 30,23° el día 6 de marzo de 1927 en las coordenadas en que se ubicaba el monumento (Berlín) la fotografía de la fig. 1 se tomó en hora solar o bien a las 11:14h o bien a las 13:21h (GMT). Ver ábaco de la fig.4.

Para estas dos posibles soluciones tenemos dos azimuts diferentes: a las 11:14h el azimut era de 161,69° y para las 13:21h de 198,43°.

Contrastando las dos posiciones del norte, según los dos azimuts posibles, con la planta del cementerio, la posición de las 11:14h nos da como resultado una posición del monumento con una inclinación en planta que no se relaciona con ninguna de las calles adyacentes (ver fig. 5), mientras que la otra posible ubicación del norte, la de las 13:21h, cuadra con mucha precisión con la alineación de calles en relación al lugar donde se recuerda que se encontraba el monumento (ver fig. 6). Así pues podemos deducir que la posición buena es la que corresponde con las 13:21h como la hora en que se tomó la fotografía de la fig. 1. Así nuestra hipótesis inicial resulta equivocada, ya que el Sol y las sombras arrojadas nos indican que el monumento daba su cara a la calle principal.

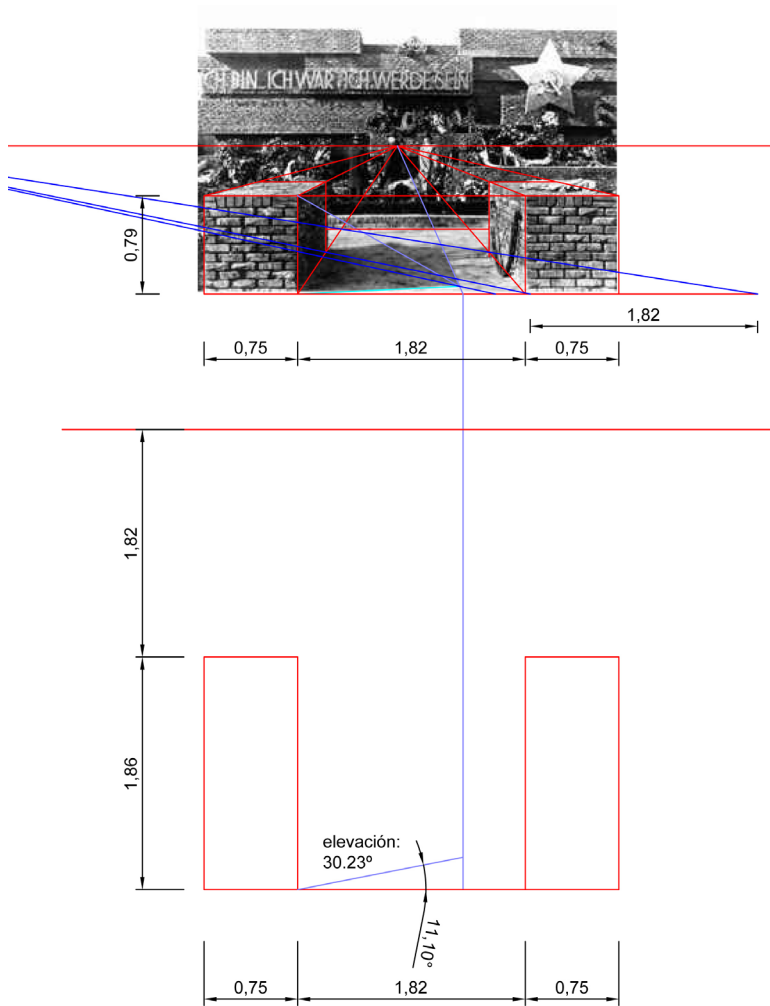


Fig. 1 Fotografía tomada el 6 de marzo de 1927. Las sombras proyectadas nos permiten calcular la dirección de los rayos del Sol.

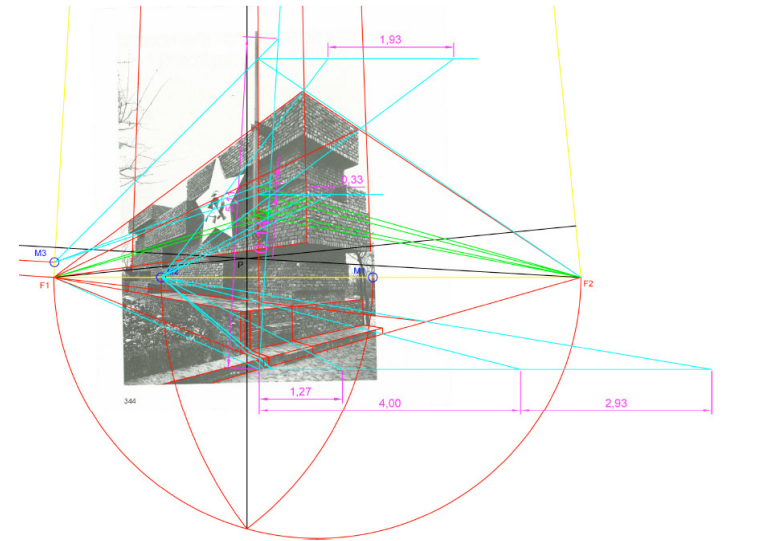


Fig. 2. Fotografía con resolución suficiente para calcular las medidas de un ladrillo y su junta. Restitución perspectiva.

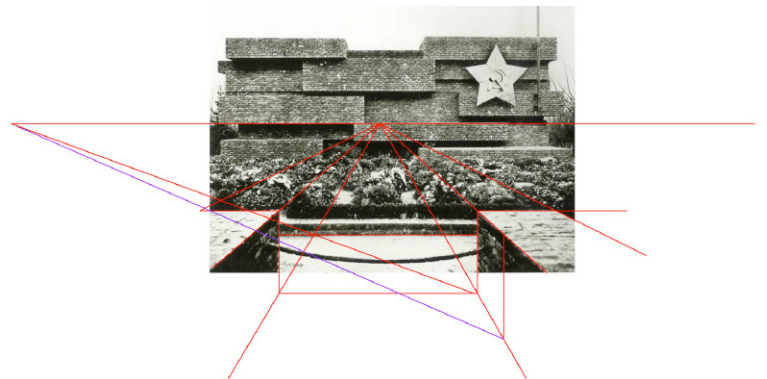


Fig. 3. Cálculo de la distancia entre los muretes y el monumento.

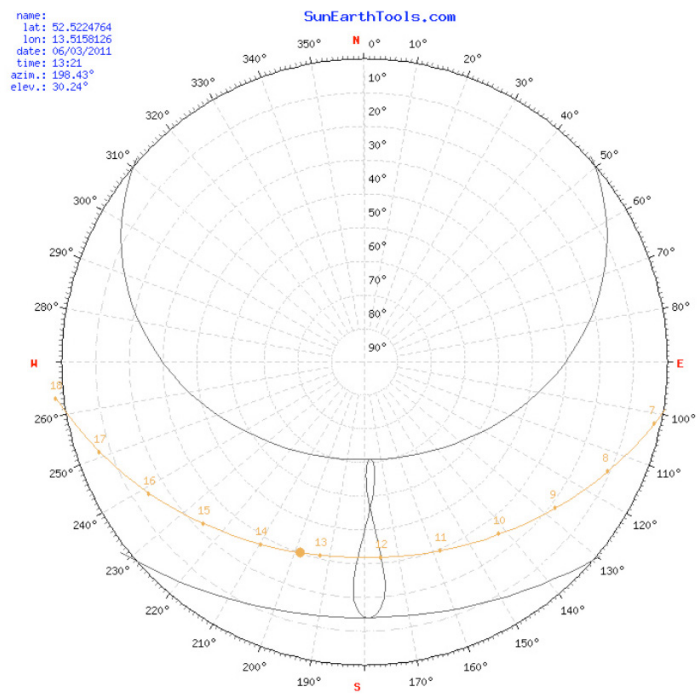


Fig. 4. Ábaco con la elevación y azimut de los rayos del Sol el 6 de marzo en Berlín.

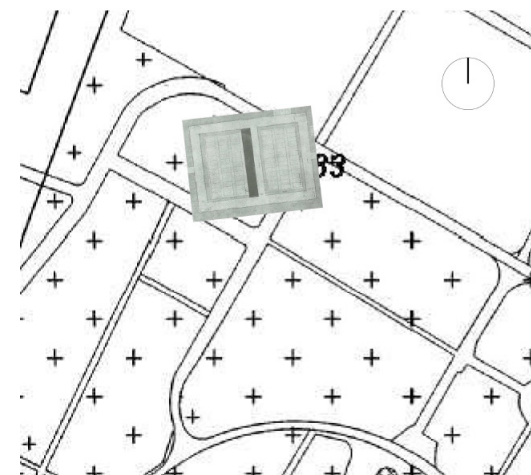


Fig. 5. Orientación del monumento según el azimut correspondiente de tomar las 11:14h como la hora en que se tomó la fotografía de la fig. 1.



Fig. 6. Orientación del monumento según el azimut correspondiente de tomar las 13:21h como la hora en que se tomó la fotografía de la fig. 1.

La otra cara de la moneda

François Guynot de Boismenu, *Herblay*.

Si a uno se le ocurre (como yo lo hice en 1992) ir al cementerio central Friedrichsfelde de Berlín en busca del monumento a los revolucionarios Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, de la misma manera que uno puede ir a buscar el pabellón Alemán en Barcelona, se encontrará en ambos casos con otra cosa.

La búsqueda en Berlín fue como el cuento de Bernard Malamud «La tumba perdida», historia de un viudo que no encuentra, en el cementerio, la tumba de su esposa. (1) Como en el cuento, los cuerpos reposan en otro lado y el lugar original está libre; en Berlín libre de todo monumento.



En su lugar se puede encontrar una placa conmemorativa en bronce, con el monumento visto de frente en bajo relieve y con un texto que indica :

«Sobre esta base fue erigido el memorial de la revolución - para Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo y muchos otros más - luchadores revolucionarios del movimiento obrero alemán - 1926 - construido por el Partido Comunista de Alemania de acuerdo con los planos de Ludwig Mies van der Rohe.»

¿Se puede decir que todo está dicho?

Puede ser, pero yo sigo con la sensación de vacío, de no haber podido verlo y tocarlo para creer. Cuando se anula el objeto mirado sólo nos queda la visión de la visión, la mirada que mira mirar. ¿Cuál es mi visión?

Como dice Josep Quetglas el monumento es un despliegue horizontal, un fondo profundo, un desfile interminable. (2)

Esta claro que el monumento no era un simple muro y mucho menos una medianera. En Google Earth se puede ver el emplazamiento exacto ($52^{\circ}31'20.98''N$ $13^{\circ}30'57.16''E$), la parcela es casi rectangular y esta bordeada por un camino periférico.

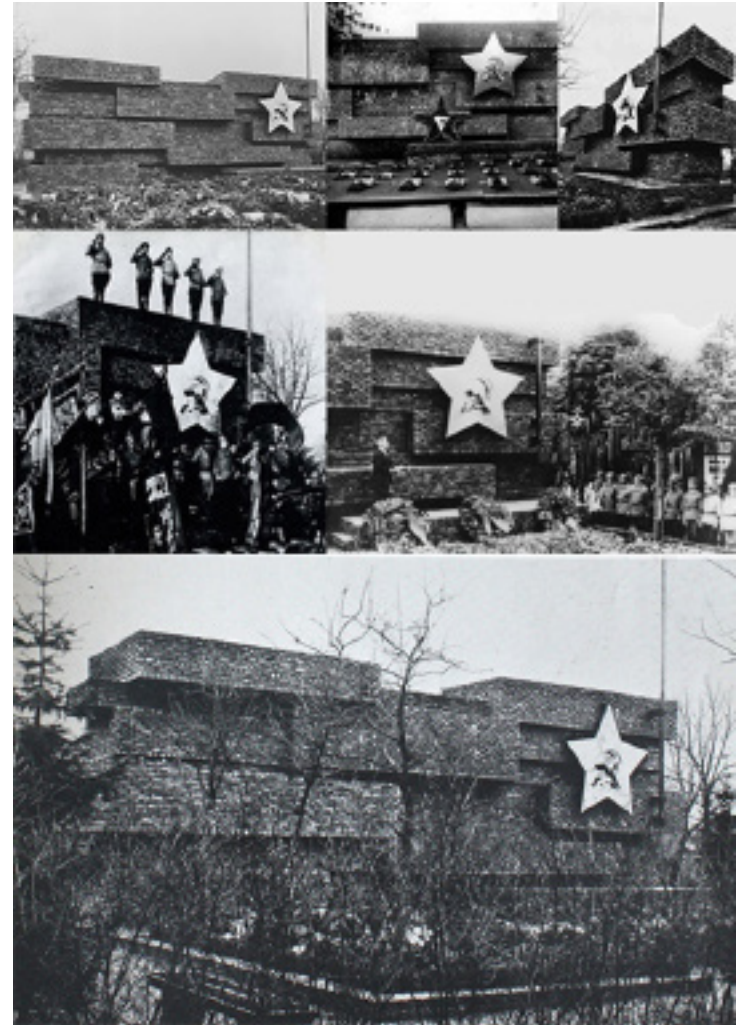
El monumento estaba ubicado en el centro de la parcela y de manera ortogonal al camino, guardando una distancia mayor hacia el frente y casi la misma hacia el fondo.

Podemos fácilmente verificar la posición del monumento a través de las cinco imágenes que se pueden encontrar en la web, la otra imagen estamos obligados a buscarla de manera tradicional en una biblioteca. (3)

Estas imágenes muestran el monumento desde diversos ángulos y siempre del mismo lado, el oficial o mejor dicho el lado memorial. Las fotos están simplemente tomadas desde el camino periférico, desde donde se pueden ver los tres lados del monumento, sólo falta ver su cuarto lado.

Me pregunto dónde quedaron esos planos que sirvieron a su construcción y ¿porqué solo se miró de un solo lado? ¿porqué la visión no fue completa? ¿su otro lado estaría igualmente compuesto por bloques en movimiento? ¿sería igualmente de ladrillo? ¿estos ladrillos también tendrían bultos? ¿Quizás era hueco? Quizás había una puerta por donde entrar y una escalera por donde subir a esos cinco militantes que aparecen en la foto.

No cabe duda, la obra de Mies es un todo, un único movimiento hacia delante. Ese movimiento tiene que haber dejado unas marcas por detrás.



A esta altura mi visión del monumento a Karl y Rosa me recuerda al dios romano Jano, con su representación habitual bifronte, con las dos caras mirando en sentidos opuestos. Es el dios en el que reside el principio y el fin de todas las cosas, el alfa y omega.



Es en el año 1926 que Mies organiza su oficina de Karlsruhe y toma la deplorable decisión de destruir gran parte de sus antiguos dibujos, maquetas y fotos con la ayuda de su colaborador Sergio Ruegenberg. (4)

Así es como solo podemos ver la cara que Mies quiso que veamos, la que mira hacia el futuro, la que nos mira, la otra cara sigue oculta mirando hacia el pasado. (5)

Jano es también el dios de los cambios y las transiciones, de los momentos en los que se traspasa el umbral que separa el pasado y el futuro. Su protección se extiende hacia aquellos que desean variar el orden de las cosas, y esta era la situación de Mies por el año 1926.

Después de la primera guerra mundial se produjo en Mies una especie de desdoblamiento profesional. Por un lado realizó una serie de obras que nos muestran el trabajo de un buen arquitecto dentro de la práctica habitual. (6)

Paralelamente desarrolla una nueva faceta con una serie de propuestas vanguardistas, presentadas en conferencias o publicadas junto a textos programáticos en revistas como *Frühlicht* (1924) y *G* (1923). (7) Es en el año 1926 y especialmente con esta obra que Mies marca la abertura hacia una nueva etapa, donde la fase experimental y la vía profesional se funden. Quizás entendió que la arquitectura no existe, sólo existen pruebas de arquitectura. Este monumento es una prueba de arquitectura, que marca la suma de todo lo hecho, y la responsabilidad de todo lo que aún resta por hacer.

Mies lo admitirá más tarde, *«Yo diría que 1926 fue el año más importante. Retrospectivamente creo que fue más que un año en el sentido puramente temporal del término. Ha sido un año marcado por una mayor conciencia. Me parece que hay momentos en la historia de un hombre donde su comprensión de ciertas situaciones madura»* (8)

En este momento clave, Mies vio lo que se avecinaba, una nueva sensibilidad, un nuevo orden, un lugar luminoso y con horizontes claros.

No pudo ver lo que los nuevos tiempos también traían, el lado oscuro, el horror nazi, la falta de humanidad. La otra cara de la moneda, y esta moneda aún sigue girando.

Un muro de libros

Apuntes para una novela sobre el monumento a Rosa de Luxemburgo, los libros y Mies van der Rohe.

Santiago de molina, Madrid.



Capítulo 1:

La noche entre el 9 y el 10 de Noviembre de 1938 fueron reventados miles de escaparates y vidrios en las calles y ciudades alemanas. La infección moral de todo un país daba la cara después de un largo cultivo.

Durante casi un lustro se había ido dando cuerpo a esa noche de los cristales rotos por medio de una de las imágenes más atroces relacionadas con la falta de libertad: la quema de miles de libros por las calles y plazas de Alemania.

Capítulo 2:

Mies Van der Rohe emigró a América solo un año antes, dejando atrás la mayor parte de su biblioteca. En 1952 Mies confesó a sus alumnos americanos que con su partida había abandonado cerca de 3000 volúmenes en Berlín. Incapaz de llevarlos consigo, seleccionó entre sus títulos cerca de 300.

Entre todos los autores salvados por Mies del que más títulos acarreó, sorprendentemente, era del español Ortega y Gasset. Entre ellos, *La rebelión de las masas* y *La deshumanización del arte...* De Arquitectos apenas llevó un puñado, varios de Rudolf Schwarz, uno de Le Corbusier, la historia de la arquitectura moderna de Johnson y Hitchcock, uno sobre Thomas Jefferson, otro de Frederick Kiesler, de Sullivan, de Semper y de Van de Velde.

Nada más.

Referencias:

- (1) MALAMUD, Bernard "Cuentos reunidos" 2011 El aleph editores.
- (2) QUETGLAS, Josep "El horror cristalizado" 2001.
- (3) VAN DER ROHE, Mies "European Works" 1986 Architectural Monographs, Academy editions/St. Martin's Press.
- (4) VAN DER ROHE, Mies das kunstlose Wort : Gedanken zur Baukunst, Fritz Neumeyer, 1986.
- (5) Los archivos de Mies en el MOMA fueron editados por Arthur Drexler, en 1986. El monumento forma parte del volumen I, con solo dos fotos y ocho dibujos. Ninguno de estos dibujos muestran la parte posterior, pero una sección de dibujo en la parte superior derecha del plano del sitio indica que el monumento también se componía de avances y retrocesos de masas. Estudiantes solicitaron a Mies, su reconstrucción en 1968, cuando estaba en Berlín para la apertura de la nueva Galería Nacional, este declaró que no tendría sentido su reconstrucción en un lugar diferente y en una Alemania dividida.
- (6) Las casas construidas entre los años 1917-1925 : Urbig, Fuchs, Kempner, Eichstaedt, Feldmann, Mosler, Eliat y la casa Wolf.
- (7) Ludwig Mies van der Rohe, Escritos, dialogos y discursos. Colección de arquitectura, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia 1993. Las obras son : rascacielos Friedrichstrasse y el Glass, el edificio de oficinas en hormigón y las casas de campo en hormigón y ladrillo.
- (8) No dogma interview, in Interbuild 6, 1959.

Un conjunto heterogéneo y significativo donde asoma, más que un intelectual, un personaje con mayores preocupaciones por los libros de física que por los de arquitectura, técnica o pedagogía.

Esa selección tampoco mostraba ninguna preocupación aparente por la poesía.

Capítulo 3:



El Monumento de Rosa de Luxemburgo, fue erigido en 1926 por Mies Van der Rohe, tras un comentario maledicente al acaudalado pero comunista Eduard Fuchs sobre una propuesta anterior de Wilhelm Pieck: "cuando me lo mostraba", contó Mies, "me puse a reír y le dije que sería un gran monumento para un banquero"(1). Un insulto que desembocó en un encargo.

Las filiaciones de aquella obra masiva de ladrillos irregulares y salvajes con Wright y el neoplasticismo, discutidas y refutadas, no llegan a ser concluyentes sobre la que seguramente es la obra más dramática y de mayor contenido psicológico de Mies.

Por otro lado la historia de esos ladrillos esconde la historia de una falsedad. Aunque Mies argumentaba que se trataba de levantar un muro en homenaje al paredón en que fueron asesinados Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht,

en realidad éstos fueron fusilados sin atisbo de dignidad, (si es que pudiese considerarse dignidad alguna forma de asesinato), sino que resultaron golpeados, muertos y arrojados a un canal, furtiva y criminalmente, por soldados alemanes a cargo de su ministerio del interior.

Aquel muro de ladrillo resultaba centrífugo en todas sus facetas. Todo parecía allí dispuesto para escupir señales de modo expansivo e irrefrenable. Más que ladrillos "(...) un pelotón de personas avanza hacia el espectador. (...) Una infinita procesión de personas forma el muro(...)"(2).

El muro proyectaba una bandera (solo ausente en una de las fotografías conservadas). El muro proclamaba por medio de una inscripción una frase del último discurso de Rosa de Luxemburgo "Ich war, ich bin, ich werde sein"(3). El muro lanzaba una estrella de acero inoxidable con cinco pétalos.

Más que un monumento el muro de Mies resultaba ser una tribuna. Un muro vociferante.

Capítulo 4:



Encaramada a un muro de libros, una señora ataviada con la

vestimenta propia de las damas del ejército de salvación reclama la donación de libros para enviar a los soldados que luchaban al otro lado del océano contra los nazis. Como una emergencia, se reclamaba la lectura como arma de guerra.

El muro sobre el que se alzaba fue erigido como monumento por parte de la Biblioteca de Nueva York. Banderas, símbolos y lemas se asemejan y solapan, misteriosa y sorprendentemente, a la obra de Mies Van der Rohe en homenaje a Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht.

(Aunque donde la obra de Mies tenía un alma de hormigón, el monumento americano tenía una tosca y provisional estructura de madera)



Capítulo 5:



Tras los bombardeos alemanes en Londres, entre los restos de Holland House library, en octubre de 1940, tres hombres, entre los escombros amontonados de la biblioteca, significan el más profundo y esperanzado anhelo de la cultura.

Ajenos al mundo, veneran con la mirada esos volúmenes sucios y empolvados. Leen y buscan entre las estanterías líneas capaces de resarcir a un hombre de la guerra y elevarlo por encima de sí mismo y de sus circunstancias.

Entre los escombros asoman los materiales con los que comienza toda reconstrucción. Las ideas.

Capítulo 6:

La biblioteca abandonada de Mies fue recuperada y luego catalogada por Richard Seidel. Se conserva en su mayor parte en el apartado de colecciones especiales de la Universidad de Illinois en Chicago.

Referencias:

- (1) SCHULZE, Frank, *Una Biografía crítica*, Ed. Blume, Madrid, 1986, pp. 129 y 130
- (2) QUETGLAS, Josep, *El Horror cristalizado, Imágenes del pabellón Alemania de Mies Van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, pp. 111
- (3) "Yo fui, yo soy, yo seré"

¿Propaganda silenciosa?

Rubén Páez, *Barcelona*.



La imagen del *Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg* en Berlín, obra de Mies Van der Rohe en conmemoración de las víctimas de la Revolución Rusa de Noviembre, sugiere un guiño hacia la instrumentalización simbólica de las aspiraciones sociales del hombre. Como proyección física de la sociedad, la arquitectura ha representado a lo largo de la historia los anhelos de los poderosos.

La arquitectura ha necesitado siempre adoptar una posición relativa al poder para conservar su continuidad y conectar con el contexto real en cada etapa histórica. En este sentido toda propaganda surgida de cualquiera de los poderes legítimos o fácticos de la sociedad ha estado al servicio de la arquitectura convirtiéndola en iconografía del espacio físico de la ciudad.

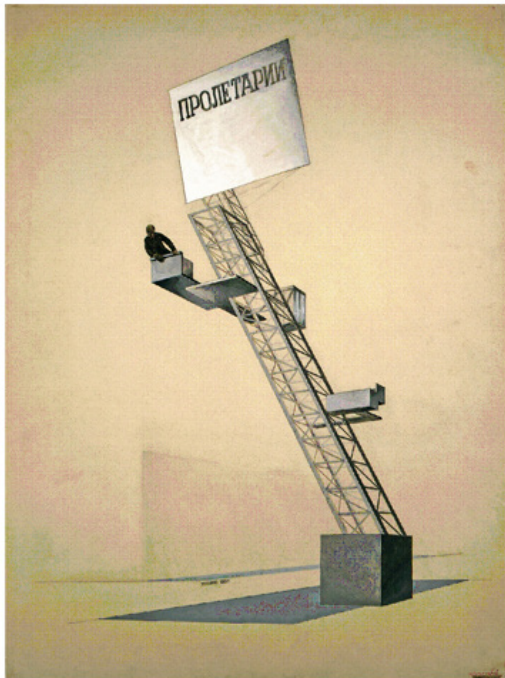
Considerando la ciudad como espacio de soporte de las relaciones humanas, ésta se entiende como plataforma de comunicación social. La ciudad se conforma como fuente y referencia de las ambiciones políticas y económicas, al mismo tiempo que extensión de las aspiraciones individuales y colectivas de la sociedad.

Es quizás el siglo XX la etapa más cambiante y en la que la sociedad se transforma de manera más decisiva. Los totalitarismos políticos vividos suponen un recorrido por la arquitectura más ideológica que desemboca a mediados del siglo en totalitarismos económicos.

La expresión de un nuevo tiempo

El Constructivismo en los inicios del siglo XX, movimiento de la vanguardia rusa, es el encargado de difundir la identidad y el empuje dinámico de la revolución. Una revolución social, económica y cultural que adoptará y difundirá la vanguardia constructivista como medio de propaganda de la nueva sociedad ideal.

Bajo el desarrollo de la sociedad revolucionaria, la arquitectura es el símbolo de la construcción del socialismo. La arquitectura adquiere el papel de altavoz de la revolución. Del mismo modo la ciudad se convierte en espejo del dinamismo revolucionario, en el que la expresividad simbólica se difunde a través de las formas de la arquitectura y su capacidad de comunicación. La geometría y la tecnología industrial expresan el espíritu de la revolución, el modelo ideal en el que la estética debe llegar a todas las manifestaciones de la sociedad. Una acción cultural revolucionaria que tiene como misión cambiar incluso el modo de percibir a través de nuevas variables de espacio y tiempo.



Tras el impulso que supone la vanguardia constructivista en la nueva sociedad rusa, ésta quedará relegada y remplazada por una estética más academicista. El cambio de paradigma lo define Giulio Carlo Argan de esta forma:

"Al arte de la revolución le sucede - apropiándose indebidamente los calificativos de «realista» y «socialista» - un arte de Estado que en realidad no es arte sino simple y enfática ilustración de temas obligados."

La expresión de un nuevo orden

Otro ejemplo lo encontramos en la arquitectura de la Alemania nazi. Ésta representa el renacimiento cultural y espiritual de las culturas clásicas del mediterráneo como carga ideológica de la propaganda del Tercer Reich.

La admiración por la cultura griega y la Roma Imperial hicieron proponer una arquitectura inspirada en la belleza que evocaban las ruinas clásicas. Muchas de las obras emblemáticas del período Nazi construidas entre el 1933 y el 1945 toman claros referentes de las obras más representativas del Imperio Romano.

El resultado es una arquitectura de pinceladas neoclásicas grandilocuente, descomunal y monumental que no sólo singulariza los edificios con un estilo clásico desprovisto de ornamentación añadida, sino que cualifica el escenario urbano en los que se implanta.

La arquitectura posee la misión de retratar la fortaleza de un pueblo guerrero, exaltando la identidad y la dominación de la raza Aria desarrollando un evidente poder de intimidación.

La expresión de un sueño

Con la llegada del capitalismo como nueva forma de organización de las sociedades occidentales, también aparecen nuevas iconografías arquitectónicas. Como ejemplo ilustrativo surge el rascacielos como hito arquitectónico que simboliza el poder económico. El motivo de su construcción se debe en la mayoría de casos al máximo aprovechamiento del suelo, por ello suelen situarse en las zonas más exclusivas dónde el valor del suelo es más alto. Sin embargo existe también la motivación publicitaria, en la que sus propietarios justifican la posición económica y de poder de las corporaciones financieras.

La ciudad de New York, y en concreto la isla de Manhattan

encierra históricamente la máxima expresión del capitalismo. El propio Rem Koolhaas en su polémico *Delirio de Nueva York* define el rascacielos como el nuevo icono de la nueva religión: la arquitectura.

"...Los iconos de la religión son reemplazados por los de la edificación. La arquitectura es la nueva religión de Manhattan."

Sin embargo, detrás de la imagen icónica de los rascacielos neoyorquinos, Mies van der Rohe desarrolla en sus edificios un ejercicio de idealismo poético, que los acerca a un simbolismo más conceptual. De nuevo, en palabras del crítico de arte Giulio Carlo Argan:

"El rascacielos no es la explotación intensiva del terreno urbano; es una «casa transparente» que llega hasta el cielo, utopía expresionista y neo-romántica, morada del hombre que no tiene nada que esconder, símbolo de la conciencia pura, de la vida consagrada a un ideal. Además, en el rascacielos está presente la idea de la torre gótica que destaca sobre los tejados de la ciudad de la que es su imagen simbólica, una forma que desdeña todo contacto de tipo terrenal y que tiene como espacio el cielo y la luz...No hay ni peso de masas ni tensiones; la orgullosa técnica moderna está al servicio de la belleza de una forma racional y poética a un tiempo."

La extraordinaria pureza expresiva de las formas de los rascacielos de Mies representa el nuevo símbolo de poder en la ciudad. Más allá del orden, la proporción o la armonía que encontramos y más allá del carácter inmaterial, la luz configura un nuevo escenario, en el que la distinción del día y la noche desaparecen. De día se hacen luminosos en el entorno gris y anodino de la ciudad y de noche lucen bajo la oscuridad. El rascacielos derriba la barrera del espacio, de la materia y del tiempo, se hace eterno en la retina de los fieles que contemplan el nuevo capital de la sociedad: la arquitectura.

La expresión de un delirio

El paradigma simbólico de la arquitectura, entroncando el símbolo con la función de determinar un fragmento que permite reconstruir la parte de un todo, trata de relanzarse en el contexto americano con postulados postmodernos en los años 70 en contra de los tratados más funcionales y universales del Movimiento Moderno.

Si el capitalismo fue el primero en entender la ciudad como icono de la nueva economía, la publicidad lo fue para la promoción del consumo y el entretenimiento. Bajo la irrupción de la sociedad de consumo, la publicidad adquiere el papel de fenómeno de comunicación arquitectónico. En este panorama se configura un nuevo lenguaje, una nueva estructura comunicativa superpuesta a la arquitectura, generando un nuevo escenario, un nuevo paisaje urbano, personificado en la tierra de la fantasía: Las Vegas.



El libro *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi pone de relieve el valor comunicativo y significativo de la arquitectura a través de una nueva concepción: el edificio anuncio. El anuncio adquiere mayor trascendencia que la arquitectura, la envolvente se desvincula y se convierte en un elemento autónomo del contenido funcional. La arquitectura adquiere el valor funcional y anónimo en el interior, y el aspecto singular, comunicativo y público en el exterior. De cualquier modo la arquitectura abraza un contenido representativo, el diseño gráfico adquiere un papel trascendental en el modo de comunicar contenidos.

Pero más allá de una propuesta estética nueva existe el objetivo de crear una ciudad para la ilusión, en la que todo pervive eternamente, y en la que todo aparece replicado, liberado de la carga temporal que lo lanza indefec-

Las cortinas de Mies

M^a José Pizarro y Óscar Rueda, Madrid.

tiblemente a la inmortalidad. Sobre el nuevo concepto de ciudad y en concreto del delirio de Las Vegas, el periodista Vicente Verdú se refiere en estos términos:

"La filosofía clásica consideró la ficción como una versión devaluada de la verdad pero la ficción cuenta hoy con su propia verdad, más cara e incomparablemente más productiva. De la realidad a secas no crece nada, pero de la realidad doblada, de su recreación se obtiene un espacio recreativo comercializable. El mundo tal como es vale menos que su copia, de la misma manera que, como enseñó Marcel Duchamp, los objetos aumentan su cotización estética cuando se descontextualizan y pierden el gravamen de su función, los límites de la lógica."

Referencias:

Imágenes:

- Imagen 1. Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg en Berlín (1926), obra de Mies Van der Rohe
Imagen 2. El Lissitzky, Tribuna de Lenin. Croquis, (1920), colección Staats Tretjakov Galerie de Moscú
Imagen 3. Ciudad de Las Vegas.

Textos:

- ARGAN, Giulio Carlo, "El arte moderno", Fernando Torres Ed, 1975.
KOOLHAAS, Rem, "Delirio de Nueva York", Editorial Gustavo Gili, 1978.
VENTURI, Robert, "Aprendiendo de Las Vegas", GG Reprints, Editorial Gustavo Gili, 1978.
VERDÚ, Vicente, "La arquitectura de la no-ciudad" Aprendiendo de Las Vegas, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2004.

Peter Smithson escribía, con motivo del 80º cumpleaños de Mies, lo siguiente: *El pensamiento de Mies discurre a niveles muy profundos y no resulta fácilmente accesible -incluso suponemos que tampoco para él mismo-. (1)*

El monumento a los mártires de la revuelta de 1919, Rosa Luxemburg y Carl Liebknecht, terminado en 1926 es una de las obras más herméticas de Mies van der Rohe. ¿Qué sabemos de él con relativa certeza?

En primer lugar que María Ludwig Michael Mies Rohe, a la edad de 35 años, se convirtió en Mies van der Rohe. Transcurrió el año 1921 y el primer proyecto que realizó ya con su nuevo nombre consistió en una enorme cortina de vidrio en la Friedrichstrasse de Berlín. **Fig.1.**

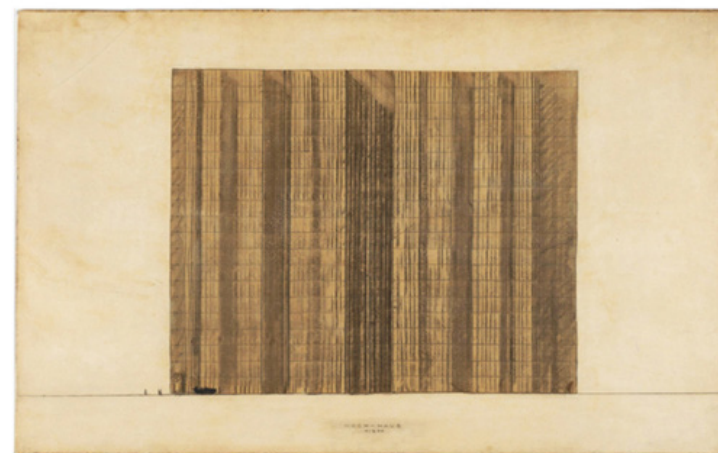


Fig.1. Alzado del rascacielos de cristal para Friedrichstrasse, Berlín. Mies van der Rohe, diciembre de 1921.

Estudio de la fachada del rascacielos de vidrio dibujado a escala 1:200, elaborado en lápiz y carboncillo sobre papel de calco, de dimensiones 55.3 x 87.5 cm.

A continuación, en su constante búsqueda de la esencia constructiva a través del *Baukunst*, Mies realizó tres proyectos teóricos caracterizados por el empleo de un único material en cada uno de ellos: el rascacielos de vidrio, la casa de hormigón y la casa de ladrillo. De estos tres materiales, Mies decidió utilizar el ladrillo en sus primeras construcciones de ese período: en tres viviendas -Wolf, Esters y Lange- y en el Monumento a Liebknecht-Luxemburg, que fue su primera obra construida en ese período.

Se ha escrito a menudo que H.P. Berlage ejerció sobre Mies, en sus años de formación, una influencia decisiva en su fascinación por las superficies de ladrillo. Sin embargo, Mies las utilizó de una manera radicalmente distinta a como lo hizo el arquitecto holandés: como paños suspendidos que vestían un esqueleto portante oculto. Aunque no se conserven planos de detalle del monumento a Liebknecht-Luxemburg, podemos intuir que Mies utilizó un proceso constructivo similar al empleado en las tres casas, realizadas con el mismo material en esos mismos años: una superficie exterior de ladrillo suspendida de un armazón interior, a veces metálico, a veces de ladrillo tosco, en función de las solicitaciones estructurales. **Fig.2.** En definitiva, Mies trató la envolvente exterior como una piel que recubría un esqueleto, tal y como dejó escrito en uno de sus escasos textos de esos años en la revista G: En las estructuras de pórticos, las paredes -Wand- exteriores no son portantes. Por lo tanto, son edificios con una osamenta y una piel. (2)

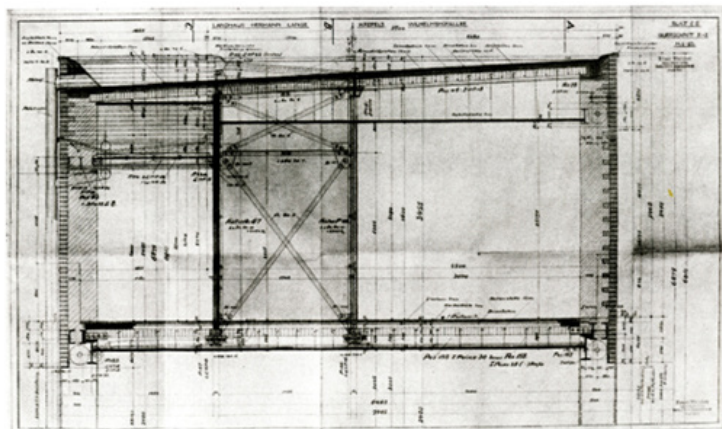


Fig.2. Sección de la casa para Hermann Lange. Mies van der Rohe, Krefeld, 1927-30.

Sección constructiva de la Casa Lange, con un exterior de ladrillo aparentemente convencional, pero con una solución constructiva de superficies de ladrillo suspendidas, no portantes, de un armazón interior oculto donde prevalece la envolvente espacial frente al soporte estructural.

Por tanto, podemos argumentar que tal vez la principal influencia que ejerció Berlage sobre Mies fue que éste entendiera la primacía de la envolvente espacial respecto del soporte. Pero también que Berlage se había basado para

armar la parte principal de su ideario teórico en las enseñanzas de su maestro Gottfried Semper y en su teoría de la vestimenta -Bekleidung- en el arte de la construcción. Semper desarrolló este peculiar principio en su obra cumbre, *El Estilo*, escrita entre 1860 y 1863 en dos volúmenes. Allí argumentó que el empleo de la cerámica en las envolventes arquitectónicas tenía su origen en la técnica textil. Y también que esta transmutación de las paredes textiles en envolventes cerámicas había su tenido su momento álgido en la civilización asiria. (3)

Quizás lo anterior pueda parecer una desviación exagerada. Pero trataré de recuperar el hilo argumental de inmediato. Si observamos con detenimiento los grabados de los monumentos asirios que dibujó Semper en su tratado, observaremos las similitudes existentes entre este tipo de construcción y la que realiza Mies en esta época: un núcleo interior portante sustentaba una vestimenta -Bekleidung- exterior suspendida de este armazón y absolutamente independiente. La configuración estilística de estos recubrimientos recordaban claramente patrones textiles. **Fig.3.**

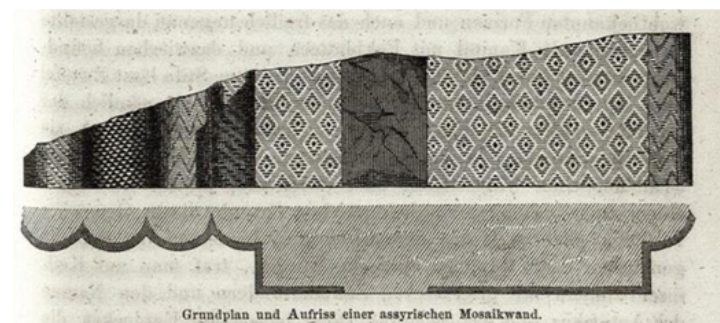


Fig. 3. Ilustración de Gottfried Semper en *El Estilo* (1860-63) sobre la Teoría de la Vestimenta -BekleidungTheorie-.

Revestimiento de una pared asiria con mosaicos cerámicos policromados donde podemos observar el patrón textil traspasado a la técnica cerámica. Pag. 327 de la edición original.

Algo que ya había fijado Adolf Loos en el ideario de la modernidad en 1898 cuando escribió su texto *El principio de la vestimenta - Das Prinzip der Bekleidung -* (título extraído literalmente del manual de Semper *El Estilo*, que ya hemos mencionado, y que Loos se encargaría de destilar y poner a disposición de la arquitectura moderna). Loos partió de Semper, como haría después Berlage, y estableció

en ese texto que la primera decisión del arquitecto al iniciar el proceso creativo no es disponer muros y luego revestirlos. Para Loos el arquitecto primero debe definir el espacio que quiere crear, elegir los materiales adecuados y por último levantar el armazón estructural que los sustente. Ese es el orden lógico que se debe seguir. El "muro vestido" se convierte en un dispositivo háptico, sensorial, a partir de la utilización de una amplia paleta de materiales, que Loos y Mies compartirán en numerosas ocasiones. (4)

Por tanto, podríamos sacar las siguientes conclusiones de este excursus a través de Semper y sus dos discípulos aventajados, Loos y Berlage: Mies levantó en estas primeras construcciones una superficie cerámica suspendida que, como un tapiz, vestía un armazón interior portante, una piel superpuesta a una osamenta. Y que esta piel, siguiendo la tradición semperiana, estaba concebida como un recubrimiento textil suspendido de un soporte. Es decir, estaba repitiendo la cortina de vidrio de la Friedrichstrasse, pero ahora en ladrillo. Algo que haría recurrentemente en su etapa americana, donde tozudamente repitió la misma cortina primero en acero y luego en aluminio para alcanzar la perfección con la cortina de bronce del Seagram en NY: siempre una urdimbre y una trama, separada del armazón estructural, como en el rascacielos de la Friedrichstrasse de Berlín en el 1921. Fig.4.



Fig.4. Mies dibujando el Seagram en una libreta Apex, c. 1965. Mies van der Rohe, a la edad de 79 años, dibujando de nuevo el edificio Seagram, con trazos verticales y horizontales, una urdimbre y una trama, como la de Berlín en el año 21.

Mies nos facilita, además, una pista para permitir reforzar y argumentar toda esta hipótesis en torno al supuesto proceso creativo que siguió Mies en la concepción del Monumento de Rosa Luxemburg y Carl Liebknecht en 1926: los perfiles metálicos que rasgan la superficie tersa del ladrillo. Fig.5.

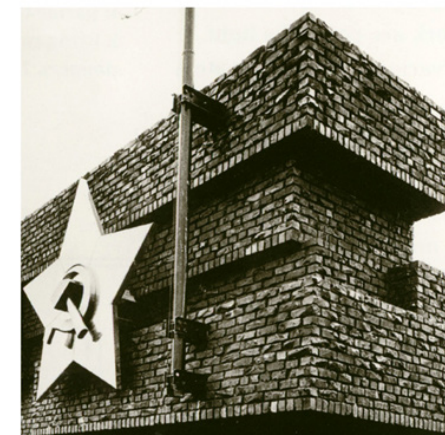


Fig. 5. Monumento a la Revolución de Noviembre. Mies van der Rohe, Berlín 1926. Detalle de la fotografía original.

Si observamos un detalle parcial de esta foto original del monumento podemos observar lo siguiente: lo primero, unos paños de ladrillo en una disposición atectónica, en voladizos inverosímiles sino fuese por el armazón estructural interior que los sustenta. Pero también podemos apreciar que los perfiles metálicos tienen una disposición en doble U: los mismos utilizados por Mies para la estructura interior en las tres casas de ladrillo. E igualmente, los mismos utilizados para levantar el armazón de las viviendas de la Weissenhof de ese mismo año, 1927, en Stuttgart. Si vemos un detalle de la construcción de estas viviendas, dibujado a 1:1 por Mies, observamos esta descripción: *Innere Bekleidung des Fensterpfeilers* -vestimenta de los perfiles metálicos de las ventanas-.

Pero no solo eso. Si observamos los primeros planos que realiza Mies de este edificio, observamos como toda su atención se centra en resolver la envolvente quedando la estructura integrada en las superficies interiores y exteriores. Fig.6.

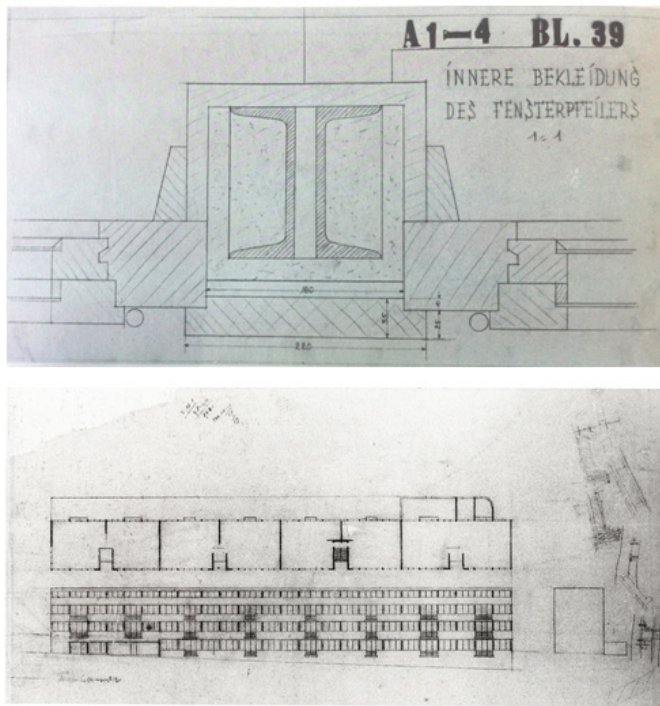


Fig.6. Colonia Weissenhof, Mies van der Rohe, Stuttgart 1927.

A. Detalle de la fachada envolviendo el pilar metálico.

B. Alzado de la ordenación volumétrica, lápiz en papel de croquis, 41.9 x 114.9 cm., MoMA, NY, MR 4.84.

Plano de planta y alzado preliminares del edificio proyectado por Mies, lápiz sobre papel 36.8 x 60.2 cm. 1926. MoMA, NY.

Por tanto podríamos deducir que en este monumento nos encontraríamos, al igual que en las otras obras realizadas en esta época por Mies, con una envolvente sustentada por un armazón metálico interior oculto. Y que, utilizando la terminología del propio Mies, rasgando la piel emergen unos huesos metálicos que parecen muñones de unas manos amputadas, intentando sujetar una bandera.

¿Y cómo murieron Liebknecht y Rosa Luxemburg, a quienes se dedicó este monumento? La trágica muerte de estos dos líderes comunistas está documentada: los soldados destinados a terminar con la revuelta les reventaron el cráneo a culatazos y los arrojaron a un canal, donde aparecieron meses después. Tal

vez, y esta es una apreciación arriesgada, la forma fragmentada utilizada por Mies en este monumento fuese una manera de representar esta trágica ejecución. Y quizás, en definitiva, este potente muro quebrado de ladrillos rugosos de un rojo encarnado, no fuese otra cosa que una mortaja petrificada destinada a envolver los cuerpos de los dos líderes, levantado en medio del camposanto, de donde solo asomaban sus manos para seguir empuñando la bandera roja que identificaba sus ideales. **Fig.7.**

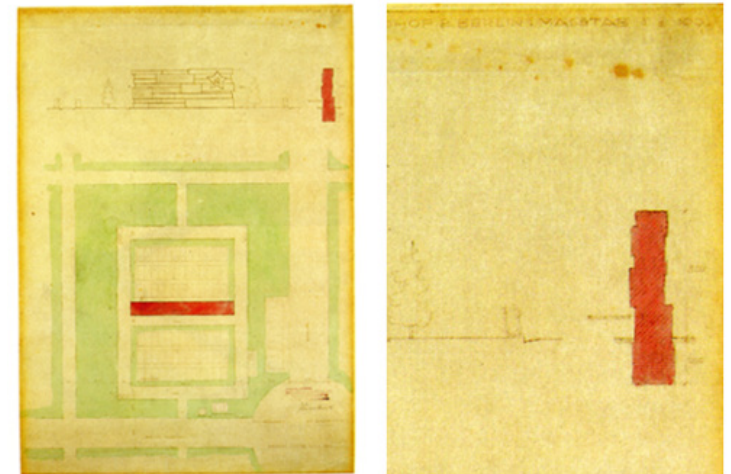


Fig.7. Monumento a las víctimas de la Revolución de Noviembre de 1919. Mies van der Rohe, Berlín 1926.

Plano original del emplazamiento dibujado por Mies en acuarela y lápiz. Fragmento del mismo mostrando el perfil lateral del Monumento.

Quizás, para Mies, esta fuese la mejor forma de rendir homenaje e inmortalizar a Rosa Luxemburg identificándola con La Libertad guiando al pueblo que retrató Delacroix casi un siglo antes en las revueltas revolucionarias de 1830. **Fig.8.** Como bien dijo Peter Smithson: *El pensamiento de Mies discurre a niveles muy profundos y no resulta fácilmente accesible -incluso suponemos que tampoco para él mismo-*.

Reservationen der Seele [Reservas del alma]

David Caralt, Chile.



Fig. 8. La Liberté guidant le peuple. Eugène Delacroix, 1830

Referencias:

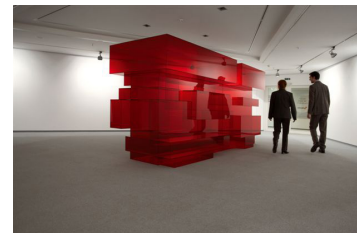
- (1). SMITHSON, Peter. "For Mies van der Rohe on his 80th birthday", en Bauen & Wohnen, mayo 1966. Versión consultada, "Cambiando el arte de habitar.", Ed. GG, Barcelona 2001, p. 14.
- (2). MIES VAN DER ROHE, "Edificio de oficinas" Artículo original: "Bürohaus", publicado en la revista G, nº1, julio de 1923, p. 3. Versión consultada, "La palabra sin artificio", p. 363, Fritz Neumeyer, Ed. El Croquis, Madrid, 1995
- (3). SEMPER, Gottfried. "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde." 2 vols. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft, 1860-63. No existe traducción al castellano. Edición traducida al inglés por Harry F. Mallgrave, Michael Robinson "Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics" (Los Angeles, CA: Getty Research Institute: 2004). Semper usa este término por primera vez al inicio del capítulo dedicado a Das Prinzip der Bekleidung, para explicar su teoría del origen textil del cerramiento y como éste se ha transfigurado en otros materiales, manteniendo su esencia. pag. 233 edición alemana, pag. 250 de la Ed. Inglesa.
- (4). LOOS, Adolf. "Escritos I", Ed El Croquis, Madrid 1993. Pag. 151-157. La traducción publicada es "El principio del revestimiento", pero tanto para Loos como para Semper Bekleidung debería leerse como Vestimenta.

En su cuaderno de notas de 1928, Mies apuntó: "Mañana parques de protección cultural"; y en una nota al pie, Fritz Neumeyer aclara que la anotación podría referirse a un pasaje de Rudolf Schwarz:

"La protección del patrimonio... -entendida en el sentido más amplio- quiere conservar el antiguo patrimonio allí donde existe y reconstruirlo allí donde ha desaparecido. Para ello se enfrenta al problema, en toda su amplitud, sin poder atacarlo creativamente. ... Por lo demás parte de crear Reservationen der Seele (Reservas del alma) apartadas de la realidad de la época, de forma parecida a los parques naturales en los que la vegetación antigua y los pueblos agonizantes encuentran su asilo... Las acciones de los conservadores son defensivas, de compromiso y de retirada" (1).

El Pabellón Alemán fue reconstruido en los años ochenta allí donde había desaparecido. Es una Reserva del alma. Con el Monumento a Rosa Luxemburg se intentó también su reconstrucción, pero al ser preguntado por ello en 1968, cuando la National Gallery estaba en construcción, Mies dijo que reconstruirlo en otro lugar sería un sinsentido. En 2002 se amagó de nuevo con la reconstrucción: sin éxito.

Artistas como Marko Lulic o Doménech propusieron ese mismo año 2002 una reflexión sobre esta obsesión por lo espectacular, por la reconstrucción de parque temático, la clonación. Ambos han propuesto replicas del monumento a escala reducida y en otros materiales como acrílico color caramelo, o simplemente una maquetita para jugar, montar y desmontar, trasladar (2). Innecesario señalar que en estos objetos la estrella ha desaparecido ya. Lo que se plantea aquí es su objetualización, abstracción última. Banalización. Despolitización.



Repeticiones

Todo se repite. El monumento ya tuvo la ocasión, anteriormente, de visitar un museo. Después de su destrucción a manos de los nazis, el monumento vivió (y vive) en el museo portátil de las fotografías. Fue durante la retrospectiva que Philip Johnson dedicó a Mies en el Moma en 1947. Uno de los grandes paneles que recibía a los visitantes justo en la entrada, albergaba una fotografía ampliada del Monumento. Y Mies, elegante ante el muro fotográfico, animaba la escena, tal y como tendrían que animar todos los visitantes de la exposición y tal y como los miembros del partido comunista hicieron en su día. El muro convertido en lámina. Primera despolitización.

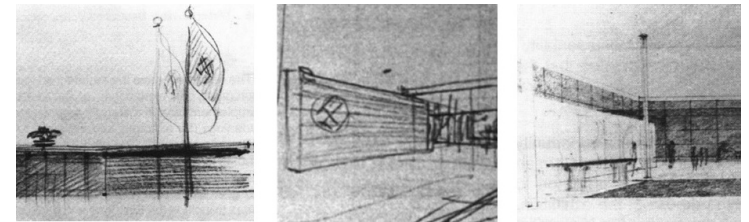


Ladrillo ingrávigo

El arquitecto sentía predilección por este material. Incluso lo consideró en los muros del Pabellón Alemán(3), finalmente trabajados en travertino, pero con la misma apariencia contradictoria: el muro no pesa; ingrávigo, está ahí solo por su belleza, su textura. Como la junta rehundida en los muros del Pabellón, las marcadas líneas de sombra en el Monumento, producidas por los desfases respecto al plano del muro, acentúan, como indicó Iñaki Ábalos, la sensación de *materia levitada*.

Ornamento. Inscripciones

"La técnica es ajena al ornamento", es otro de los su-brallados de Mies al libro de Dessauer. Mies no permitió que el Pabellón Alemán tuviera, como querían los organizadores para facilitar la identificación a los visitantes, una águila esculpida en unos de los muros de mármol del interior, y retrasó tanto como pudo la aplicación de las letras "ALEMANIA", en el zócalo de travertino, hasta que las fotografías *oficiales* fueron tomadas. Todo, para mantener el edificio puro, incontaminado de elementos figurativos. (No pudo evitar, eso sí, las flores -en macetas- colocadas en los bordes, al límite del podio, seguramente para evitar la caída de los despistados). Pero donde sí estaba dispuesto a hacer concesiones era en el proyecto del Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Bruselas (1935) que debía representar a los nazis. Escudos. Banderas. Inscripciones. Politización.



Los ladrillos gigantes debían albergar la inscripción "Ich bin, Ich war, Ich werde sein", y también según los dibujos conservados "Den Toten Helden der Revolution", en el fondo, al estilo de las bandas publicitarias que figuran en el dibujo de Richard Herre para el cartel de la exposición del Werkbund de 1924, una exposición, justamente, dedicada a la forma sin ornamento.

"El muro". [Azar]



La semana pasada estuve en Porto Alegre, Brasil, en un congreso sobre historia de la arquitectura moderna. Por costumbre curioseé en la biblioteca de la facultad de arquitectura, y entre los libros de teoría encontré uno un tanto raro, dedicado a "arquitecturas fantásticas", con un artículo final de Josep Maria Montaner. Ya que fue mi profesor lo leí con curiosidad. Pero mi sorpresa vino cuando me topé entonces con una imagen escogida para ese artículo de Schuiten & Peeters titulada "El muro": un gran muro de ladrillo (los ladrillos están de nuevo desproporcionados respecto a los *elegantes* hombres de negro) se resquebraja y deja ver, al otro lado, en contraste, un brillante rascacielos. Como ya tenía en mente la imagen propuesta por Engawa, pensé: detrás del monumento a la Revolución, el Seagram. Del monumento comunista al monumento capitalista. Y al mismo tiempo consideraba que del comunismo al capitalismo, iba a quedar Berlín separada solo por un muro... (Claro que es muy fácil para nosotros hacer ahora estas retrospectivas; pero al fin y al cabo, y cambiando de tema, ¿por qué tenía que encontrarme con esa imagen de mi antiguo profesor, en Brasil, mientras rondaba por mi cabeza la imagen de Engawa? -Su deficiente calidad se debe al precario instrumento del que disponía).

Referencias:

- (1) SCHWARZ, Maria y CONRADS, Ulrich, "Rudolf Schwarz: Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen", 1926-1961, Branunschweig/ Wiesbaden, 1979, p. 41, citado por Fritz Neumenyer, Mies van der Rohe: La palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922/1968, Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 414.
- (2) Vid: <http://www.domenec.net/?p=1603&lang=es>; y: <http://arts-coming.com/products-page/product-category/rosa-karl-and-ludwig/> (accedido el 03 de abril de 2013).
- (3) "...Creo que si se hubiera construido el Pabellón de Barcelona con ladrillo, hubiera sido un edificio igual de bueno. Estoy bastante seguro de que no hubiera tenido el mismo éxito como con mármol, pero esto no tiene nada que ver con la idea". Vid. Moisés Puente (ed.), Conversaciones con Mies, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 61.

Imágenes:

- Imagen 1: Marco Lulic: Entertainment Center Mies (red)", 2004, Plexiglás, 200 x 400 x 160 cm. Fotografía: Wolfgang Günzel/ Sammlung DeKaBank, Frankfurt/M.
- Imagen 2: Domènec: Rosa, Karl and Ludwig, 2012. Madera de haya barnizada, 30 x 8 x 10 cm.
- Imagen 3: Mies en la retrospectiva del MoMA organizada por Philip Johnson, 1947 (Franz Schulze, Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition, 2012)
- Imagen 4: Proyecto del Pabellón Alemán [1934] para la Exposición de Bruselas 1935. Detalles (Celina R. Welch, Mies van der Rohe's Compromise with the Nazis)
- Imagen 5: Cartel diseñado por Richard Herre, para la exposición Die Form de la Deutsche Werkbund, Stuttgart, 1924.
- Imagen 6: Schuiten & Peeters: El muro (Josep Maria Montaner, "Ciudades imaginarias: Utopías y distopías en el cine y en los cómics", en Fernando Freitas Fuaó (coord.), Arquitecturas fantásticas, Universidades Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999).

Utopía, 1927

Claudio Blanco Salgado, *Vigo*.

"Llamóla utopía, voz griega cuyo significado es no hay lugar". Quevedo

Así comienza un pequeño cuento que escribió Borges en 1975 integrado en El libro de arena. En Utopía de un hombre cansado, Eudoro Acevedo se encuentra con una casa en una llanura desierta donde le recibe un ser de otro tiempo. Le cuenta la vida del futuro, en la que los hombres viven el tiempo que desean, prefieren la soledad y el arte. No hay posesiones ni herencias, sólo existe el ahora. El habitante de la vivienda expone:

-He construido esta casa, que es igual a todas las otras. He labrado estos muebles y estos enseres. He trabajado el campo, que otros cuya cara no he visto, trabajarán mejor que yo. Puedo mostrarte algunas cosas.

...

-Ésta es mi obra -declaró (1)



Construcción de la casa
en Krivoarbat , 1927.

"...construir para nosotros, por nuestros propios medios y más aún, con enorme riesgo para el bienestar de la propia familia, es un verdadero estímulo que ahonda en el contenido emocional hasta el punto de alcanzar, fácilmente, descubrimientos extraordinarios..". Melnikov (2)

La casa es el lugar propio del hombre, su refugio desde donde observamos y ordenamos el mundo.

La arquitectura doméstica habla de una relación, la del hombre con la casa, que aún hoy se mantiene intacta porque se refiere a algo tan profundo, esencial y propio de la condición humana como es la necesidad de cobijo.

La casa que construye para sí mismo un arquitecto es un traje que lo envuelve con sus costumbres, ideas y valores. Es un acto de pura investigación, un punto de inflexión dentro de su obra. En definitiva, es un experimento de laboratorio en el cual se llega hasta el límite de la condición física.

El arquitecto piensa el espacio ejerciendo un trabajo continuo, a lo largo de su estancia en la vivienda, de crítica y valoración. Esta investigación conduce a la arquitectura hacia territorios menos formales o técnicos, pero sí más sensibles y sensitivos. Atender a esta manera de pensar el proyecto implica que éste no ha terminado con la construcción, sino que continúa con el vivir intenso del espacio.

Melnikov soñó con hacerse una casa. Su propia vivienda mientras respiraba un régimen estricto con las experiencias artísticas individualistas. En la URSS stalinista parecía un objetivo casi imposible, pero en 1927 consiguió que el Ayuntamiento de Moscú le cediese un solar para construir una utopía.

En un primer momento, planteó la obra como un experimento para alojar a las masas, una vivienda reproducible que sirviese como elemento transformador de una nueva sociedad que estaba empezando a formarse. Una arquitectura que se desnuda de los artificios propios de la etapa anterior y se muestra como verdadera belleza afable y complaciente (3).

En Krivoarbat proyectó dos cilindros blancos de 9 metros de diámetro y de distinta cota que se entrelazan tejiendo los distintos espacios domésticos.

Melnikov organiza la planta baja mediante un eje clásico que articula las estancias vivideras, la cocina, el comedor y las dependencias de servicio y almacenaje. En la primera, alojó los dormitorios y el cuarto de estar, se puede encontrar una pequeña biblioteca donde aparecen la mayor parte de los libros del arquitecto. Sobre este forjado y a media altura del salón, reside el taller. Es el motor de la vivienda, un espacio a doble altura, con acceso a una gran terraza, que actúa como caja de resonancia para su creatividad.

La forma tan singular la resolvió estructuralmente mediante la ingeniosa combinación de un sistema de muros portantes de ladrillo que trabajan como una armadura, tomó como modelo una torre del siglo XVI que se estaba restaurando en las cercanías, y una retícula de vigas de madera en las que se apoyan tableros colaborantes en ambas caras.



Taller del artista.1935

La vivienda fue vista por los arquitectos rusos como un hito de libertad, una declaración de una individualidad creativa frente al colectivismo implantado por Stalin. En una época de austeridad arquitectónica estas muestras reaccionarias de creatividad no eran bien entendidas por el dictador.

En noviembre de 1929 la familia Melnikov se trasladó a su casa pero circunstancias exteriores a la arquitectura cambian la percepción. En 1937 el arquitecto fue señalado por el sindicato como el principal "formalista" (epíteto condenatorio utilizado en la época) prohibiéndosele la enseñanza y la práctica del oficio. El régimen de la hoz y el martillo había conseguido truncar la utopía de un hombre con una ilusión, una sombra, una ficción. (4)

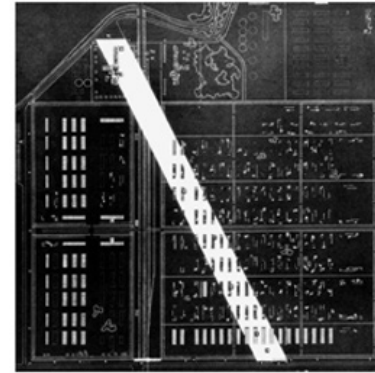
Referencias:

- (1) BORGES, Jorge Luis, "El libro de arena", 1975.
- (2) GARRIDO, Ginés, Tesis Melnikov en París, 2004.
- (3) Documental La casa de Melnikov. Utopía en Moscú. 2007
- (4) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, "La vida es sueño", 1635

Criaderos de polvo

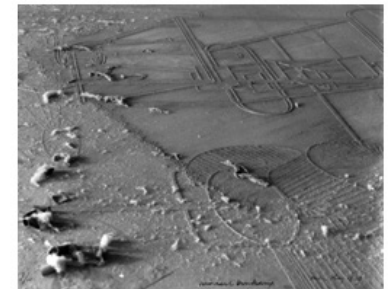
O de cómo una diagonal inquieta el espacio.

Victor Manuel Cano Ciborro, *Madrid*.



En 1958 el arquitecto polaco Oskar Hansen y su equipo se presentan al concurso del memorial Auschwitz-Birkenau bajo el lema "Slab Memorial".

En 1920 el artista Marcel Duchamp abandona durante 6 meses la plancha de *Le Grand Verre* en su estudio. Su objetivo es hacerle un monumento al tiempo. Esto es, al polvo. Mientras espera, se dedica a jugar al ajedrez.



El criadero de Hansen

"Todo el complejo se ha evaporado y el campo de mujeres es una ruina que nadie cuida. (...) Las paredes torcidas, los tejados por los suelos, la hierba creciendo dentro de los barracones y una fina capa de camomila crece por todo el campo, esto es Birkenau hoy. En dos años desaparecerá completamente. La única cosa que permanecerá será la camomila. Y la hierba." (1)

Al concurso se presentaron 426 proyectos. Ocho pasaron. Entre ellos, la primera propuesta del equipo de Hansen. "Slab Monument". Una losa petrificada allá donde los raíles -y la vida- tocaban a su fin. Es la zona de los crematorios. Tras ellos hay árboles muy altos. Intentaban ocultar el humo. Cenizas.

En la losa, una urna. En la urna, las cenizas -polvo- de las víctimas del holocausto.

Una tumba de inmensas dimensiones. El monumento horizontal hacía su aparición.

Y gustó. Y gustó mucho. Y pasaron el corte. Sin tiritas.

Pero todo cambia cuando hablamos de polvo. Tiempo. En la segunda vuelta la losa deshizo su forma. Se estiró. Se movió. Se alargó. Se tensionó. Cómo que empezó a revolverse en sus adentros. Cómo que no quería estar inmóvil en un lugar donde lo lógico era escaparse. Agitarse. Estallar. El monumento comenzó a coger potencia, consistencia, y empezó a disgustar. A ya no gustar. A no gustar a todos menos al miembro más emblemático del jurado. Henry Moore. "Una idea excepcionalmente brillante" aseguraba.

Ahora la losa era un camino. El monumento pasaba de lo estático a lo dinámico. De amoldarse al orden de lo ya impuesto, a la profanación -restituir al libre uso de los hombres- de ese lugar. Una diagonal que todo lo rompía. Orden, pasado, llanto, quedaban a expensas de esa brutal diagonal de color azabache. 70 metros de ancho y 1000 metros de largo. El campo, al fin, había sido tachado. Borrado. Des-memoriado. Que no olvidado. El monumento, al fin, puede ser pisado. El monumento, al fin, entra en carga. Ya no lo miro, ya no me muestra. El monumento, ahora, me deja sentir. Gritar. Imaginar. Re_memorar libremente.

Ya no entramos por el mismo lugar. Aquella entrada es terrible. Es una boca indigesta. Ya no hay que bordear alambradas y seguir el calvario del que sólo podía hacer dos cosas. Caminar en línea recta -salirse era morir- y mirar hacia arriba o abajo -el soslayo era una provocación con un precio demasiado alto-.

En Birkenau se miraba mucho al suelo -barro- y al cielo -cenizas-. Comprimir el horizonte entre dos ciénagas. La que se te pega a los pies. La que se te pega a las entrañas.

Y ahora ya sólo queda la de abajo. La de los pies. La de arriba se fue con el tiempo. Sí, cenizas.

Birkenau es horizontal. En Birkenau no encaja algo vertical. Esa horizontalidad sólo podía verse perturbada por el humo que eyectaban aquellas chimeneas de aquellos crematorios de aquellas cenizas de aquellos cuerpos...

"Yo me quemó, muy rápido. La primera parte de mí se eleva en un denso humo que se mezcla con el humo de los demás. Luego quedan los huesos, que se convierten en ceniza. Barren las cenizas para llevarlas hasta el río, y al final, quedan motas de nuestro polvo flotando en el aire mientras el nuevo grupo trabaja. Esos fragmentos de polvo son grises. Nos depositamos en sus zapatos y en sus caras, y en sus pulmones. Y se acostumbran tanto a nosotros que pronto ni tosen, ni se esfuerzan en quitársenos de encima cepillándose la ropa. Llegados a este punto, sólo se mueven. Respiran y se mueven como cualquier otro aún vivo en este lugar. Y así es como el trabajo continúa".(2)

Hansen quería materializar el tiempo. Lo que se salía de la diagonal debía dejarse. Dejarlo. Que sólo quedase el barro tras la lluvia. La nieve si frío. La camomila si primavera.

Esto disgustó. Pero eso. Cómo una diagonal puede alterar lo que sucede alrededor, es el auténtico gesto de la re_vuelta. Del que intenta dar la vuelta a lo que sucedió.

El monumento nunca llegó a construirse. Recorrerse. La diagonal no existe. Y lo que está fuera de ella sigue estando limpio. Cuidado. Ordenado. Sin tiempo. Sin polvo.



El criadero de Duchamp

En 1912 Marcel Duchamp se empeña en dibujar el movimiento. El tiempo. Desnudos que bajaban una escalera.

En 1920 decide que el tiempo lo dibujará el propio tiempo. Llama al polvo. Deja "*Le grand verre*" en su estudio. Seis meses de espera jugando al ajedrez.

180 días después vuelve. Man Ray desenfunda la cámara. Ya lo tienen. Se bautiza como "*Élevage de poussière*". "Criadero de polvo".

Un monumento es un criadero de polvo.

"El polvo es un índice de las inscripciones del tiempo"(3)

Hansen usó la pieza que quizá sólo Duchamp se hubiera atrevido a mover en el damero de Birkenau. El alfil. Hansen rompió el damero con la diagonal. Su interés -como en el ajedrez- no era tanto ese movimiento -diagonal- sino lo que provocaba en el resto de las piezas -barracones-, en el resto del tablero -Birkenau-.

Hansen conseguía al trazar una línea su definición del concepto monumento. Algo abierto. Que se deja al tiempo. Que acabará teniendo una capa de polvo. Un monumento es un criadero de polvo.

Ignoro si Hansen y Duchamp llegaron a conocerse. Pero no cabe duda de que terminarían hablando sobre el polvo que generaba en un tablero de ajedrez, el movimiento de un alfil. Lo que genera en el espacio una diagonal.

El criadero que dejó de criar.

En 1926 Mies Van der Rohe da forma al Monumento Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Hitler lo derrumba en 1935. El polvo, en aquel lugar, tenía que ser incontrolable. Inaguantable. Demasiado desorden para la cuadrícula del Reich.

Referencias:

- (1) Extracto del artículo "Death of Birkenau" 1957. El autor es anónimo aunque muy probablemente se trate de un superviviente.
- (2) BLAKE NELSON, Tim, "La zona gris" (película) 2001. Basada en la novela de Miklós Nyiszli "Auschwitz: A Doctor's Eyewitness Account" La cita incluida es de una niña que el propio Nyiszli encontró con vida bajo una masa de cuerpos salientes de la cámara de gas de Birkenau.
- (3) Yve-Alain Bois

Montañas sobre montañas

Manuel Alvarez Diestro, *Londres.*





Lo que está detrás

Carlos Cachón, *Barcelona*.



Este escrito, como se verá más adelante, no tiene nada que decir sobre el monumento de Rosa Luxemburg. Sobre nazis, Bauhaus y quizás comunismo. Sobre muros de ladrillo, pilares metálicos y, puede, el humo de un cigarrillo. Sobre la simetría entre una estrella dorada y otra compuesta con flores. Es desde ese punto de vista una decepción. Y no lo oculta.



En una reciente obra para la galería ProjecteSD, comisariada por su marido, Dora García colocaba, en el lugar que le habían reservado, un rincón sin utilidad normalmente ocupado por un paragüero, una puerta verde de madera corriente, destinada a no conducir a ningún sitio, a permanecer cerrada. Lo notable de esa puerta era que su valor residía precisamente no en ella misma sino en lo que ocultaba, en lo que estaba detrás, fuese eso que estaba detrás el rincón que deseábamos alcanzar, quizás sólo por no estar accesible, fuesen las asociaciones que abría, unas, debo reconocerlo, evidentes para mí -"Behind The Green Door", 1972, hermanos Mitchell- otras no tanto -"The Green Door", 1906, O. Henry; "The Door in the Wall", 1911, H.G. Wells; "Green Door", 1956, Jim Lowe- algunas que entran sólo en el terreno de la conjetura -¿existe mejor imagen que una puerta que no conduce a ningún sitio para describir la situación de un director, Moritz Küng, contratado y a sueldo durante dos años para diseñar la programación de un museo que finalmente no vio la luz?-.

Sí, soy consciente, alguien puede rebatirme, si sabemos que no hay nada detrás por qué hacerse la pregunta pero en todo caso lo que nos asaltaba ante su contemplación era: ¿qué hay detrás? Nuestra atención centrada en lo que no veíamos.

Eso me recuerda, perdón por ponerme melancólico como siempre, una discusión que tuve una vez con una persona nada sospechosa en torno a un artículo que me había encargado -debo decir que nunca nadie me ha vuelto a encargar nada- sobre un edificio, que empezaba con la afirmación de que no iba decir nada sobre él. Seguramente no hay nada más honesto que decir que no tienes nada que decir acerca de algo -salvo, quizás, no decir nada, claro- pero como busco ser incómodo en las discusiones y en la vida en general -mi ansia de conocimiento...- al final le obligué a ser sincero y a expresar lo que pensaba: que no decía nada sobre el asunto del que me habían pedido que hablara. -y a callar lo que también debía pensar, que no tenía nada que decir, no sólo sobre aquel tema sino sobre ningún otro. Lo que, como el escrito era largo, me llevó a una conclusión razonable. La gente soporta que dediques unas pocas líneas a no decir nada pero no varias páginas. Supone un esfuerzo excesivo. Visto así parece comprensible.

Como decía al principio, no voy a decir nada sobre el monumento porque no tengo nada que decir sobre él. O porque no dispongo del tiempo necesario para decir algo de valor, lo mismo da. Eso no quita que cuando observo el muro y pienso, qué podría decir sobre él, intuya que no es seguramente al muro, a lo real, a lo que tendría que dirigir mi mirada sino a lo que hay detrás de él. Como ocurre con la puerta verde, ¿no es en el monumento sino en lo que oculta donde reside el sentido de lo que vemos, del monumento mismo?



Hace unos números Pedro Puertas encontraba en el paisaje que contempla diariamente ecos de diversas construcciones, entre ellas una de Juan Domingo Santos. O a la inversa, en las construcciones del paisaje. Cuando establecemos asociaciones -¿no es reflexionar crear asociaciones?- entre lo que vemos y lo que está en nuestra cabeza siempre intentamos que estas tengan sentido. Pero en ocasiones me pregunto si no sería hasta bonito que esas asociaciones no fueran ciertas. Levantarse y ya estar preguntándose qué hay detrás de lo que vemos. Intentando encontrar relaciones no aparentes, en las que los demás no han reparado y que sin embargo definen a los objetos, a cualquier objeto. Buscar siempre lo que hay detrás. No conformarse con lo visible, no importa que nos metamos en callejones sin salida. Buscar lo oculto. Lo que hay más allá.

Quizás ahí esté la explicación de por qué no voy a decir nada sobre el monumento. ¿Deberíamos responder en francés cuando alguien se dirige a nosotros en alemán? ¿Deberíamos mirar para otro lado cada vez que alguien nos pide ayuda? Si bien sólo tendríamos que aspirar a hablar sobre lo desconocido -sólo aquello de lo que no sabemos nada nos obligará a hacernos preguntas, a investigar, a aprender en definitiva- no hacer caso a los encargos, responder no con lo que esperan sino sólo con lo que nos interesa, ¿no es un modo de dar profundidad a lo que nos rodea? Porque quizás de lo que nos ponen delante no tengamos nada que decir pero de lo que nos interesa sí, a eso, se supone, ya le hemos dado alguna vuelta, ya hemos extraído alguna conclusión. Porque quizás cuando te ponen algo delante debes saber lo que hay detrás, debes tener conocimientos previos suficientes para que al abrir la boca tengas algo que decir y si no seguramente es mejor callarse.

Sí, lo sé, no he dicho nada una vez más. Pero no se preocupen sólo se trata de una de mis habituales trampas para guardar silencio. Si han llegado hasta aquí consuélense al menos pensando que en esta ocasión he sido breve.

Bombas hiper-críticas

Matías Grimaldi, Córdoba, Argentina.

El arte contiene en sus genes la provocación, ya sea placentera o inquietante, conmovedora o repulsiva, de cualquier manera pretende una reacción. Cuanto más consonante y comprometida con su tiempo, más excita, a medida que se acercan el espíritu de la época con las vibraciones de la obra, estas se potencian, y como ondas expansivas convergen y transgreden. De forma opuesta, mientras más expuesta a disonancias contextuales, distante de su supuesto texto, más próxima a su área de confort, es decir, incrementa su capacidad de movilizar e inquietar. Paradójicamente la obra de arte se siente cómoda en entornos "agresivos", donde no es bienvenida.



Marcel Duchamp - Fountain - 1917
-Nacimiento de una raza de proyectiles intelectuales-

La presente es una crónica de *Bombas Críticas* implantadas en busca de liberación, camufladas en actos artísticos, que sintetizan una época frenética, donde el tiempo y el contexto conforman el escenario, en el cual imperios e ideologías se coquetean irónicamente. Todo finamente sazonado con pizcas de inminente Guerra

¡Mies se lava las manos!

"No pretendo tomarle el pelo a nadie, solo intentaré hacer un homenaje artístico a las víctimas." Declaraba Van der Rohe a un periodista nazi antes de comenzar la obra.

"¿Qué es un monumento?" Se preguntaba, encendiendo un puro respondía:

"Sino una mera condensación de significados, recuerdos, espíritus, memorias, hechos, valores, historias, héroes y homicidas.

En lugar de bustos, sujetos montados a caballo, obeliscos, arcos o pirámides, en este caso, prefiero un respetuoso silencio que pronuncie más que mil palabras, me refiero al vacío de su inexistencia futura."

El maestro alemán era el más consciente de la predestinada ruina de su creación.

Prosiguió:

"La virtud radica en que además de rememorar pasado, profetiza futuro: es reflejo de un fusilamiento, de una lucha, de heroísmo y valentía, pero además, es presagio de lo que vendrá, testimonio de la división ideológica que vivimos, en la que no cabe posibilidad de coexistencia, alguien debe imponerse, sin importar los medios para lograrlo."

"Me interesa hacer un paréntesis dentro de tanto ruido. Espero ser capaz de manejar esa "supra-capacidad" que posee la arquitectura, quien puede ser puramente arte, cuando se topa con la muerte, cuando su función se limita al recuerdo y la memoria, "un contenedor de muerte", ya que en vida, toda construcción se debe a una actividad."

"Solo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al mundo del arte:

El sepulcro y el monumento." Cito a Adolf Loos explicó.

"No solo se trata de una acumulación de mampuestos adosados por cemento, si lo analizamos con intenciones, se pueden leer aires de común unidad, donde cada ladrillo es individuo, y donde todos juntos con convicción se fortalecen al unirse, mediante una líquida ideología." afirmaba.

"Por otro lado, tiene la hermosa cualidad de encontrarse en el lugar equivocado, es un comunista en tierras fascistas. Está fuera de sitio, si bien en teoría, donde según

filósofos debe gestarse la revolución, esto no es así y sabemos que esta proliferando en las frías estepas del este, en forma de dictadura Zarista."

"Pero prefiero no hablar de política" gruñó

Incómodo, intuyendo que estaba diciendo demasiado, apresuró el fin de la nota, y despidió a los reporteros explicando que por una congestión estomacal, estaba yendo al baño más de lo normal, y ya era hora.

El monumento falleció tan solo 5 años después...

En la actualidad un montículo de ladrillos con una placa cierra el círculo, recuerda lo que fue la obra original, un monumento para un monumento, memoria dentro de memorias, historias de una historia, un viaje intelectual a través del tiempo, irónicamente, cualidades de matrioskas rusas.

Comunistas en entrañas liberales.



Diego Rivera-Portrait of America- (1931)

El terrorista mexicano Diego Rivera, implanta una lúcida crítica en el corazón de la gran manzana, el mismísimo lobby del RCA a cargo de los Rockefeller.

Plasmaba una esperanza de milagro: la fusión de la idiosincrasia comunista con el saber hacer norteamericano.

La síntesis entre URSS y EEUU que nunca llegaría.

La yuxtaposición de las dos ideologías hecha por Rivera causa preocupación en sus clientes (los Rockefeller);

pero estos subestiman sus implicaciones hasta que, una semana antes de la inauguración del 1 de Mayo, Rivera levanta la gran gorra, que hasta entonces había ocultado el rostro del Líder, y deja al descubierto un retrato de la cabeza calva de Lenin, que mira directamente al espectador a los ojos.

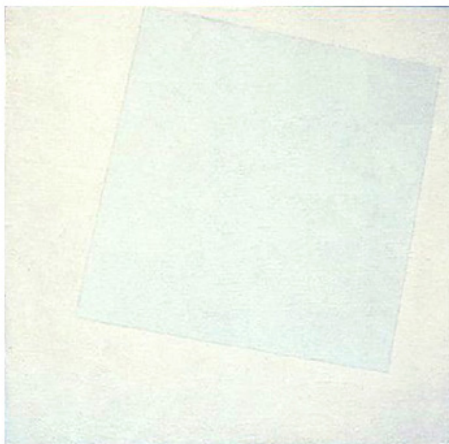
De inmediato se le solicita elegantemente a Rivera que dejase de pintar, tomara sus honorarios y se retirase del edificio. Sale victorioso degustando unos tacos, alentado por una revuelta de trabajadores en las calles de Manhattan.

Seis meses más tarde, el fresco se destruye para siempre. (1)

El buscador de lo "inservible"

La búsqueda emprendida por Kasimir Malevich es igualmente hipercrítica, profunda y extrema. Precursor del Suprematismo, el cual a diferencia del Constructivismo ("arte para construcción"), buscaba la nada y la ausencia, significaba para las autoridades Soviéticas, estéril, ya que no contribuía a la "revolución proletaria".

Paradójicamente, la obra del artista traspasaba las dimensiones de una transformación social, política y económica, siendo la muerte y renacimiento del arte como tal, por tanto, podríamos considerarla una revolución metafísica.



Kasimir Malevich-"Cuadrado blanco sobre fondo blanco" - (1918)

Nuevamente, una obra inquietante y provocadora en el escenario equivocado.

Al régimen Soviético le interesaba más el arte propagandista con poder de persuasión, que el arte moderno elitista cuya producción es literalmente inservible, "el gobierno está decidido a definir de una vez por todas los principios de un arte que fortalecerá e inspirará a las masas." Aclaraban (2)

Este artista al que coartaban y denigraban, apodándolo "El inútil Kasimir" se encontraba reflexionando profundamente sobre complejos temas como la condición humana.

"... el blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto... Este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas... Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo..." Vassily Kandinsky

Éstas son solo algunas de las tantas "Bombas Hiper-Crítica" que por aquellos años cayeron produciendo cortocircuitos intelectuales, ponderando la lucidez y la astucia, la ironía y la perspicacia, la sutileza y la imprudencia, la inteligencia y la demencia.

En honor a todos los Artistas que osan navegar en aguas turbulentas y mares caldeados en busca de revelaciones y verdades incómodas.

Referencias:

(1/2) KOOLHAAS, Rem, "Delirio de Nueva York", p. 227 (fragmentos), ed. GG, 2004

Mi ex

Pedro Puertas Herrera, Granada.



Uno de los significados simbólicos de la estrella de cinco puntas comunista, entre otros, es que representa a una mano. En esta imagen puedo ver dos. Una más arriba y otra más abajo, una a la izquierda y otra a la derecha, una más pequeña otra más grande pero ambas abiertas con los dedos extendidos.

Lo más parecido a esta posición es la reacción de rechazo a una agresión externa ya sea a un balón de fútbol o a la culata de una carabina nazi Kar 98k, antes de golpear el cráneo.

Delante los cadáveres alineados de todos aquellos que han sido ejecutados con anterioridad, detrás el único cobijo antes de morir. Una pared de ladrillo desnuda ahuecada por los brutales golpes recibidos.

...Silencio...

