

Sobre la autonomía del campo arquitectónico. Un estudio sobre intervenciones artísticas contemporáneas en el pabellón alemán en Barcelona

On the Autonomy of the Architectural Field: A Study of Contemporary Artistic Interventions in the German Pavilion in Barcelona

Agustina Lezcano

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este ensayo estudia a dos de las intervenciones contemporáneas que se realizan en el pabellón alemán en Barcelona, obras de SANAA y Domènec, desde el punto de vista de la sociología de las obras culturales. La pregunta que atraviesa el ejercicio es la de si puede considerarse la disciplina arquitectónica un campo en sí mismo. Desde esta perspectiva se identifica, a partir del caso de estudio, la presencia de preocupaciones propias al campo arquitectónico, así como también el grado de autonomía que presenta el campo de la arquitectura con relación a otros campos con los que se relaciona como son el campo económico y artístico.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura, autonomía, pabellón, SANAA, Domènec.

ABSTRACT

This essay studies two of the contemporary interventions in the German pavilion in Barcelona, works by SANAA and Domènec, from the perspective of the sociology of cultural works. The question that runs through the exercise is whether architectural discipline can be considered a field in itself. From this perspective, the exercise identifies, from the case study, the presence of concerns specific to the architectural field as well as the degree of autonomy that the field of architecture presents in relation to other fields with which it is related, such as the economic and artistic fields.

KEY WORDS: Architecture, autonomy, pavilion, SANAA, Domènec.

INTRODUCCIÓN

Existe una obra arquitectónica donde el poder autorreflexivo, presente de forma especialmente clara en la historia del campo artístico, es puesto al servicio de la reflexión del campo arquitectónico¹. Se trata del pabellón alemán en Barcelona, creado por Mies van der Rohe y Lilly Reich para la “Exposición internacional de Barcelona” en 1929 (fig.1). Desde 1996, la fundación Mies van der Rohe² invita a artistas provenientes de los distintos campos culturales a elaborar una instalación artística de corta duración dentro del pabellón, donde la intervención artística sobre el espacio arquitectónico es concebida como un diálogo entre el arte y la arquitectura.³ Este artículo desea apropiarse de dicha interacción para reflexionar acerca de qué aspectos deben ser puestos en consideración a la hora de tratar a la arquitectura como un campo. Y determinar, luego, cuál es el grado de autonomía que el campo arquitectónico tiene en relación con otros campos con los que está involucrado históricamente.

En este sentido, el pabellón alemán de Barcelona -considerado por agentes consagrados del campo arquitectónico como una de las obras más relevantes de la historia de la arquitectura⁻⁴ se presenta como un ejemplo paradigmático

¹ La disciplina arquitectónica será considerada, en este artículo, como un campo autónomo al campo del arte por ser un campo con su propia historia, leyes y dinámicas, con sus propios agentes culturales (arquitectos, historiadores de la arquitectura, comitentes), sus instituciones específicas (universidades, concursos estatales de construcción, revistas especializadas, gremios y sindicatos) e intereses y preocupaciones internas al campo (Bourdieu, 2000: 112-115).

² La fundación Mies van der Rohe fue creada en 1983 con el fin de reconstruir el pabellón que había sido demolido tras su uso en 1929 en la “Exposición internacional de Barcelona”. El pabellón fue reconstruido en 1986. Desde entonces, la fundación lleva a cabo distintas actividades que promueven la investigación y reflexión sobre la arquitectura moderna.

³ Se entiende por auto reflexión ese momento en que la obra de arte se convierte en un cuestionamiento de la propia disciplina, o de cualquier cuestión relacionada al campo. Esta posibilidad que tiene la obra de arte, se pondrá al servicio de la pregunta por el campo arquitectónico pues las obras de arte escogidas giran en torno a cuestiones teóricas propias de la disciplina arquitectónica (Bourdieu, 1995: 257, 258).

⁴ Al referirse a esta obra, Neumeyer, uno de los historiadores más reconocidos dentro del periodo moderno de la arquitectura, dice: (1991: 131): “El avance hacia una comprensión totalmente nueva del espacio condujo primero a una mayor reducción y separación sistemática de los elementos: el Pabellón de Barcelona de 1929 fue el punto culminante de este desarrollo. (...) Mies construyó una estética del espacio, cuya preparación teórica se remonta más allá del cambio de siglo”.

para ensayar dichas preguntas puesto que, desde su concepción, el pabellón es el resultado de la intersección de los campos arquitectónico, artístico y económico. Por estos motivos lo tomamos como caso de estudio, al permitirnos ilustrar la problemática que aquí se desea abordar. El pabellón no fue diseñado como un espacio tradicionalmente habitable (como pueden ser, por ejemplo, una casa o un museo). Por el contrario, fue concebido como una obra expositiva donde la arquitectura misma debía ser “exhibida” dentro del contexto de “Exposición internacional de Barcelona”. Así, mientras otros pabellones en la exposición exhibían máquinas y objetos de valor en su interior; este pabellón era, él mismo, un producto expuesto. La arquitectura era el objeto expositivo. Años después, tras su reconstrucción en 1986 y siguiendo la consigna de la Fundación Mies van der Rohe desde 1966, esta obra arquitectónica se ha convertido en un espacio contenedor de otras obras artísticas. Siendo dichas obras, producto de la reflexión de los artistas con este pabellón. Esta particular condición, hace que, tanto desde su origen, como en su actualidad, este espacio arquitectónico -el pabellón alemán en Barcelona- sea un terreno donde los distintos campos se relacionan e interactúan entre sí; poniendo de manifiesto el grado de autonomía que la arquitectura puede tener en dicha relación.

Entre todas las intervenciones artísticas que han tenido lugar en el pabellón desde 1966, este artículo centra su atención en dos de ellas: la del estudio de arquitectura SANAA en la edición 2008 y la del artista visual Domènec en la edición 2018. La obra de SANAA consiste en un espiral de acrílico ubicado en el interior del edificio que se acompaña con una silla diseñada por el estudio. La obra de Domènec, en cambio, presenta ropa colgando en un cordel acompañada por sillas de escuela. Estas obras, completamente distintas entre sí, son de particular interés para este estudio, pues constituyen, por un lado, un ejemplo de posiciones y *modus operandi* muy distintos: SANAA se encuentra dentro del campo arquitectónico y Domènec dentro del artístico. Y, por otro lado, son ejemplo de dos relaciones distintas que el campo arquitectónico puede tener con otros campos: la obra de SANAA es un ejemplo de la relación entre el campo arquitectónico y el artístico; mientras que la obra de Domènec es un ejemplo de la relación entre el campo arquitectónico y el económico y político. En este sentido, un estudio de caso de ambas obras de arte permite poner de manifiesto las particularidades del campo arquitectónico en relación con otros campos. Así, su tratamiento permite encontrar índices significativos de la autonomía relativa del campo arquitectónico y de cómo ésta se constituye y dinamiza a través de su relación con el campo artístico y económico.

A continuación, se realizará un estudio comparativo entre las intervenciones artísticas de SANAA y Domènec, así como también, una reflexión sobre el

pabellón mismo, para determinar el grado de autonomía que el campo arquitectónico puede tener. El análisis se organizará en los siguientes puntos: 1. Campo artístico, campo económico: campo arquitectónico; 1.1. Espacio y contemplación en la intervención artística de SANAA; 1.2. La preocupación por el habitar en la intervención artística de Domènec; 2. Entre solicitud externa y producción autónoma: 2.1. La génesis del pabellón alemán en Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich; y 3. Conclusión.

Para llevar a cabo este ejercicio, se hará uso de categorías sociológas elaboradas por Pierre Bourdieu en sus escritos referidos a la ciencia de las obras culturales y de los artistas. Por otro lado, se recurrirá al material visual y de lectura proveído por la Fundación Mies van Rohe en torno al trabajo de SANAA, Domènec, así como también la producción teórica de la arquitecta Laura Martínez de Guereñu⁵ elaborada en torno al pabellón en el marco de las actividades de investigación organizadas por la Fundación Mies van der Rohe.

En la primera parte del análisis, dedicada a pensar la autonomía del campo arquitectónico, se realizará un análisis de cada obra artística explorando, en cada ejemplo, las relaciones entre posiciones, disposiciones y tomas de posición de sus autores en el campo. En el caso de SANAA, el análisis de la obra nos permitirá descubrir cómo la auto reflexión, especialmente distintiva dentro de la historia del campo artístico, está puesta al servicio del campo arquitectónico. Y, en el caso de la obra de Domènec, veremos cómo el análisis de la obra nos conduce a un proceso de *refracción* en el cual la realidad del mundo exterior al campo se ve refractada en la obra de arte, convirtiéndose, ella misma, en una crítica política. Junto a las categorías de auto reflexión y *refracción*, se estudiarán, además, otras categorías de análisis como las de transmutación ontológica de los espacios artísticos y la fetichización de la firma de autor.

En la segunda parte del análisis, pensando ya directamente la cuestión del campo arquitectónico, se estudiará el grado de autonomía del campo mediante un ejercicio histórico sobre el pabellón. Los estudios que la arquitecta Laura Martínez de Guereñu ha realizado sobre el pabellón, al poner de manifiesto lo particulares que fueron las condiciones de la producción de la obra - dentro del contexto de la Exposición internacional de 1929- muestran que, si bien la arquitectura puede ser un considerada un

⁵ Laura Martínez de Guereñu fue ganadora de la beca de investigación “Lilly Reich para la igualdad en la arquitectura” en su primera edición en 2018. Como resultado de su investigación, en 2020, formó parte del ciclo de intervenciones artísticas con la exposición “Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona”.

campo autónomo, esta característica ha sido significativamente dependiente de exigencias externas al campo a lo largo de su historia.

1. CAMPO ARTÍSTICO, CAMPO ECONÓMICO: CAMPO ARQUITECTÓNICO

1.1. ESPACIO Y CONTEMPLACIÓN EN LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA DE SANAA

El estudio de arquitectura, conformado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa presentó desde noviembre de 2008 hasta enero de 2009 una exposición temporal en el pabellón alemán en Barcelona que se llamó “SANAA. Intervención en el Pabellón”.

Su intervención consistía en un muro curvo en forma de espiral, de acrílico transparente, que rodeaba uno de los muros de piedra del pabellón y una de sus columnas. A su alrededor, se encontraban otras cinco columnas y el límite exterior del edificio, un cerramiento de vidrio (fig. 2). La materialidad del muro y su forma, generaban una serie de reflejos que hacían que la percepción del pabellón cambiara según el sitio desde donde se lo observa (fig. 3). Además, la intervención incluía la “silla Netxmaruni” diseñada por la pareja de arquitectos. Esta silla estaba ubicada dentro del espiral, donde se encontraba también la “silla Barcelona” diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich para el pabellón en 1929 (fig. 3 y 4).

Toda la pieza en su conjunto -debido a la forma y material que generan un efecto óptico de transparencia y reflejo- permiten que el protagonista de toda la experiencia artística sea el espacio. Según SANAA (2008) la pieza crea una nueva atmósfera en el espacio y a través de su materialidad genera reflejos que logran distorsionar ligeramente el pabellón. El vacío que abraza el espiral y el modo distorsionado en que el acrílico permite ver el resto del espacio exterior, hacen que esta obra de arte dirija nuestra atención a la contemplación del propio espacio.⁶ El espacio, es uno de los aspectos teóricos más importantes presentes en el pabellón. Dice Fritz Neumeyer: “Con este espacio poético (...) nunca antes conocido, Mies inscribió su nombre en el libro genealógico del hábitat humano. (...) el propio espacio, o más bien el principio espiritual de su delimitación, se había convertido en la verdadera obra de arte” (1991:180).

Por tanto, la “atmósfera” de la cual hablan los artistas remite al espacio que

⁶ El período moderno de la arquitectura se caracteriza por haberse desarrollado en torno a la preocupación sobre el espacio. El espacio no es residual, sino que es el punto de partida en el proyecto moderno y es considerado por sus creadores como una herramienta proyectual.

podemos contemplar y experimentar en el pabellón y que es un concepto fundamental de esta obra.

Pero, además, los tres aspectos que definen la pieza artística -la forma de espiral, su materialidad y su disposición espacial- hacen que SANAA recorra aún más conceptos presentes en la arquitectura de Mies van der Rohe y Lilly Reich como son la desmaterialización de los planos verticales y la búsqueda de abstracción en la arquitectura moderna.

El primer aspecto, que el muro en forma de espiral sea curvo es fundamental porque el pabellón se concibe, de manera opuesta, como un juego de líneas rectas. Las únicas formas curvas que existen en el pabellón están presentes en las sillas Barcelona, pero no así, en la arquitectura. Además, la idea de que la línea recta horizontal es el inicio de todo espacio arquitectónico, donde el espacio se concibe a partir de dos planos horizontales, es un aspecto teórico presente en el pabellón y en el resto de la obra de Mies van der Rohe. Por tanto, la elección de convenir este muro de forma curva pareciera estar acentuando, por contraste, las líneas y formas rectas del pabellón.

El segundo aspecto, la materialidad elegida para la obra que es el acrílico parece acentuar, por contraste, a uno de los materiales protagonistas del pabellón que es el vidrio. El muro curvo de acrílico contrasta con los cerramientos rectos de vidrio. Y ambos, a través de sus reflejos, proporcionan una visión distorsionada de ellos mismos. El vidrio de los cerramientos del pabellón, tienen una doble propiedad según el sitio desde donde los observamos. Por un lado, parecen desaparecer si los miramos ortogonalmente. Pero, en cambio, podemos percibirlos como muros de piedra cuando los miramos de manera oblicua (Aparicio Guisado, 1997: 20). Y, a su vez, por el reflejo que producen generan un efecto óptico que contribuye a darnos una sensación de desmaterialización del plano. Por tanto, la materialidad elegida por SANAA apunta nuestra reflexión a uno de los aspectos teóricos más importantes del pabellón como es la búsqueda de abstracción del espacio a través de los efectos ópticos de desmaterialización generados por los planos vidriados.

El tercer aspecto de la obra, la disposición que toma el espiral, pone de relieve a los elementos que terminan de configurar el espacio del pabellón. El pabellón está formado por planos horizontales -piso y techo- que se conjugan con una serie de elementos verticales que son: las columnas, los muros de piedra y los planos de cerramiento de vidrio. De estos tres elementos verticales mencionados, SANAA rodea con su espiral a una columna y a un muro (fig. 5), haciendo que nuestra atención esté dirigida ahora a la estructura del pabellón. Lo cual resulta particularmente interesante porque el debate acerca de si el pabellón se sostiene por las columnas o por los muros de

piedra es un debate que el espectador puede experimentar al ver la obra misma. Inmersos en la tradición arquitectónica podríamos pensar que la estructura es muraria tan pronto como vemos un plano vertical pétreo. Sin embargo, el pabellón se sostiene por la estructura puntual de columnas y no por estos pesados muros de piedra. Ellos, en cambio, son elementos divisorios que separan espacios interiores de espacios intermedios.⁷ Se presenta un contraste muy fuerte entre estos muros de piedra -material estructural antiquísimo en la historia de la arquitectura- utilizados como tabiques y la estructura puntual de columnas formada por perfiles metálicos forrados con una plancha continua de acero cromado. Según Laura Martínez de Guereñu (2019), la elección de este tipo de estructura en la que se genera una multiplicación de líneas verticales responde a una búsqueda de representación de la gravedad.⁸ Por lo tanto, el gesto de rodear a una columna y un muro pétreo del pabellón con el espiral es una reflexión sobre la estructura del espacio e incluso sobre el problema de la gravedad en la arquitectura.

Por todas estas características la obra de SANAA es una pieza que remite a los conceptos teóricos más importantes del pabellón, en particular, y de la arquitectura, en general. Desde un punto de vista sociológico, podemos advertir que la obra se presenta como un llamado a la reflexión en el interior del campo arquitectónico. Es necesario tener una historia compartida, una serie de saberes adquiridos y unas categorías de percepción disciplinar adquiridas que se encuentran en el seno del campo arquitectónico. La obra se concibe como un diálogo entre creadores -SANAA, por un lado, y Mies van der Rohe y Lilly Reich por otro- y funciona interpelando a otros agentes internos al campo como pueden ser arquitectos, críticos e historiadores de la arquitectura y aficionados de la arquitectura. Es necesario estar involucrado en los demandas y producciones del campo arquitectónico para poder entender la dimensión arquitectónica que tiene la pieza. Esta demanda que genera la obra hace pensar en el poder auto reflexivo que puede tener la disciplina arquitectónica. Esta obra de arte -que hace uso de códigos propios

⁷ Los muros de piedra son de distintos tipos de mármol, distintos colores y acompañan una función diferente en cada caso. El muro de mármol verde de Tinos acompaña la función de la entrada, el muro de mármol verde alpino cumple la función de delimitar el límite norte del pabellón a la vez que delimita el patio de luz, el muro de mármol travertino cumple la función de formar el límite sur (Martínez de Guereñu, 2019:13).

⁸ La idea innovadora de forrar las columnas con acero cromado hace que percibamos a las columnas como más esbeltas aunque podamos visualizar la transmisión de cargas hacia el suelo y que, debido a los reflejos, ellas parezcan desmaterializarse en el espacio (Martínez de Guereñu, 2019:14).

del campo artístico como son la auto reflexión, la contemplación y la ausencia de función- es un elogio a la autonomía que puede llegar a tener el campo arquitectónico. Esta obra, satisfaciendo demandas que, como apuntamos anteriormente, son propias del campo artístico, gira en torno a la reflexión de aspectos propios de la arquitectura como son el espacio, la gravedad, los elementos estructurales y constructivos y la experiencia visual y espacial. Podríamos afirmar que la obra de SANAA es un ejemplo de cómo la arquitectura es capaz de manifestar este tipo de autonomía cuando es mediada por el campo del arte.

Por otro lado, la lógica interna de la obra hasta ahora descrita -la auto reflexión que representa el espiral al evocar otros conceptos teóricos arquitectónicos- puede complejizarse aún más cuando estudiamos el resto de las relaciones que existen entre la posición que SANAA ocupaba en el campo junto con la toma de posición que SANAA establece con ocasión del encargo para intervenir en el pabellón.⁹

SANAA es un estudio de arquitectura contemporánea, japonés, con sede en Tokio, que se instala en el ámbito internacional realizando importantes proyectos en Europa y en Estados Unidos desde los años 2000. Un año antes de ser convocados para la exposición en el pabellón, habían inaugurado su primera obra consagratoria, el “New Art Museum” en Nueva York. En 2009, un año después de su exposición en el pabellón, serían convocados para otra exposición temporal en Europa, esta vez, la “Serpentine Gallery” en Londres, a la que son convocados los arquitectos más relevantes de la escena mundial. Y dos años después de la exposición en el pabellón, en 2010, ganarían el premio Pritzker de arquitectura, siendo este premio el más reconocido dentro de la disciplina y consagrando por completo a SANAA como uno de los estudios de arquitectura más importantes a nivel internacional. Por lo tanto, el encargo para realizar la exposición que recibió SANAA en 2008 fue la primera oportunidad de realizar una exposición artística de reflexión arquitectónica con implicancia internacional. Si tenemos en cuenta que una exposición artística es también una instancia de consagración intelectual mediada por lógicas específicas de legitimidad cultural internas al campo (Bourdieu, 2003: 11), podemos interpretar que el encargo que recibió SANAA era un desafío pues ponía a prueba su posición en el campo. La idea de realizar una exposición en una de las obras más importantes de la historia de arquitectura occidental como es el pabellón constituye una instancia de

⁹ Según Bourdieu tanto el creador como su obra son resultado de la relación que existe entre el *habitus* del creador expresado en sus posicionamientos y la totalidad de relaciones que mantiene con el campo, relación que él denomina “espacio de lo posible” (Bourdieu, 2000: 206-120).

legitimación dentro del campo, una oportunidad con la cual poder posicionarse en el campo arquitectónico como un agente reconocido por el resto de los arquitectos consagrados.

Desde esta perspectiva, podemos ver como su toma de posición en el campo coincide con la toma de posición artísticas en esta obra. El haber creado una intervención artística que hace referencia a los aspectos más abstractos y teóricos de la arquitectura de Mies van der Rohe y Lilly Reich y con ellos, de toda la arquitectura moderna occidental, el estudio SANAA no sólo contribuye a actualizar la posición del pabellón como una obra fundamental de la historia de la arquitectura occidental, sino que también, logra posicionar al propio estudio como interlocutor de esta arquitectura, como un actor dentro de este campo de arquitectura específicamente occidental, que se concibe a sí mismo como universal. La intervención de SANAA, entonces, es también la representación de un diálogo entre arquitectos que contribuye a un juego de posicionamiento en el campo.

En este sentido, la silla creada por los arquitectos que forma parte de la intervención, puede ser leída como un símbolo de este juego de posicionamientos en el campo. SANAA ubica su “silla Netxmaruni” junto a la “silla Barcelona” de Mies van der Rohe y Lilly Reich. En esta acción SANAA está, por un lado, representando nuevamente este diálogo entre creadores, pero, además, firmando simbólicamente su obra. Según Bourdieu (2000), el proceso de fetichización de la obra de arte, por el cual la obra pasa a ser concebida como una creación única elevada a la categoría de arte, va siempre acompañada por el proceso de “firma” que ejerce el autor sobre dicha obra. Dice el autor: “El valor de la obra no es la rareza de la obra sino la rareza del productor manifestada por la firma”. (Bourdieu, 2000: 217).

La “silla Netxmaruni” es la firma que SANAA deja en el espacio contribuyendo a este proceso de fetichización por el cual su obra se convierte en un objeto de rareza única cuando es, en realidad, el resultado complejo del puesto que ellos mismos ocupan en campo, su toma de posición y la totalidad de las relaciones que ellos mantiene con el campo y con los agentes. Por su parte, la “silla Barcelona” está cumpliendo la misma función de firma sobre el pabellón. Haciendo que la proximidad de ambas sillas represente, al igual que el espiral, un juego de posicionamientos y consagración de este grupo de arquitectos dentro del campo de la arquitectura.

1.2. LA PREOCUPACIÓN POR EL HABITAR EN LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA DE DOMÈNEC

La intervención del artista visual Domènec, desarrollada entre abril y mayo de 2018, bajo el título “El estadio, el pabellón y el palacio”,¹⁰ se materializó en una serie de objetos ubicados en el pabellón: una pila de diarios, ropa tendida y un grupo de sillas similares a las que podemos encontrar en un aula escolar (fig. 6).

Como resultado de la exposición internacional de Barcelona de 1929, se produjo un aumento de la mano de obra requerida para el crecimiento de la ciudad que contribuyó a un incremento del flujo migratorio. Esta nueva población que llegó a la ciudad debió enfrentarse a un déficit de vivienda e infraestructura urbana. En este contexto, tras la finalización de la exposición, distintos edificios que habían sido creados como parte de la exposición fueron habilitados como refugios temporales para esta nueva población, particularmente el Pabellón de Bélgica, el Palacio de las Misiones y el Estadio Olímpico. (Domènec, 2018). En 1966, el periodista Huertas Claveria (1999) en un artículo llamado “El estadio, el pabellón y el palacio” decía: “Cientos de familias viven «provisionalmente» desde hace años en estos edificios, reliquia de la Exposición Universal de 1929.”

En la obra de Domènec la imagen de ropa tendida presente en el artículo de Huertas Claveria es recreada por el artista a través de los objetos mencionados; ropa, diarios y sillas dispersas en el pabellón. Su obra es una pregunta acerca del modo en que habría sido habitado el pabellón -de no haber sido desarmado tras la finalización de la exposición- por esas familias que se refugiaron en los distintos palacios que formaron parte de la exposición. De este modo, Domènec logra traer a escena la realidad social que vivió la población como contracara de la propia exposición internacional de 1929.

Además de la lectura social que puede tener la intervención, ésta misma puede leerse también en clave arquitectónica. Si analizamos los objetos que forman parte de la intervención, la ropa tendida parece tener tres lecturas posibles.

Desde un principio, la imagen de ropa colgando de una cuerda en el pabellón parece irrumpir bruscamente con el espacio sacrificado en el que se ha convertido el pabellón (fig. 7). Según Bourdieu (2018: 27-28), la importancia de los espacios de exposición radica en que afectan las categorías de

¹⁰ Esta obra fue producto de una colaboración entre el MACBA y la Fundación Mies van der Rohe en el marco de la exposición “Domènec. Ni aquí, ni en ningún lugar” que tuvo lugar en MACBA desde abril a noviembre de 2018.

percepción adecuadas que se imponen a los visitantes. Al estar inserta en un espacio expositivo como puede ser un museo, la obra sufre una especie de transmutación ontológica que hace que se exija al espectador el uso de un determinado tipo de categoría de percepción. El cual está guiado, a su vez, por las distintas señales de lectura que provee el museo como son los folletos, letreros y todo tipo de instrucción que acompaña la contemplación (Bourdieu, 2018:27-28).

Dado que la obra de Domènec está inserta en el programa de intervenciones artísticas que la fundación Mies van der Rohe organiza en el pabellón, la obra está sujeta a este proceso de transmutación ontológica. En este caso, la ropa tendida, que podríamos encontrar en cualquiera de nuestras viviendas, es interpretada, en este contexto, como una obra de arte que plantea un determinado tipo de contemplación y reflexión. Y es esta demanda -la de vernos exigidos a contemplar la ropa colgada como una obra de arte- lo que pareciera estar poniendo en crisis el propio artista. La acción de colgar ropa en un espacio de museo tiene un efecto desacralizante sobre el propio espacio y actividad expositiva. Y esto constituye un llamado al campo arquitectónico, por un lado, que a través de su historia ha sacralizado la obra arquitectónica de Mies van der Rohe y Lilly Reich al definirla como una de las obras más importantes de la historia. Y un llamado, también, al campo artístico que, mediante sus normas y dinámicas, terminan por sacralizar toda obra que forme parte del espacio expositivo.

La segunda lectura de la obra nos remite a la dimensión funcional que tiene la disciplina arquitectónica; el habitar. La acción de colgar ropa en un espacio de museo nos recuerda que la arquitectura es producto, ella misma, de la necesidad de habitar. Lo que resulta disruptivo al ver ropa colgada en un espacio habitable es que esto suceda en un espacio que consideramos museo: se trata de un simple error de categoría. Sin embargo, la obra en su carácter reflexivo puede ser analizada también como una imagen simbólica y hasta descriptiva acerca de qué es la arquitectura. Con este gesto simple, pero muy poderoso, el artista hace un llamado al centro del campo arquitectónico, recordando una de las funciones primordiales de la disciplina; el habitar. A diferencia de la intervención de SANAA, la intervención de Domènec parece estar recalando, no la dimensión estética de la arquitectura, sino su dimensión funcional; y con ella, su aspecto social.

La tercera lectura que podemos realizar sobre el gesto de la ropa tendida nos remite a la dimensión social y política de la obra por su contenido simbólico. Este gesto se entiende en compañía de las pilas de textos en forma de diarios que acompañan la exposición (fig. 6). La ropa tendida es una recreación de la ropa que podemos ver en el artículo de Huertas Claveria. La ropa que vemos en el pabellón es un eco de la ropa que tendieron las familias tras la

finalización de la exposición internacional de 1929 en los palacios y pabellones que se habilitaron como refugios “provisionales”. La historia que cuenta esta intervención artística es la historia de aquella población, que como contracara del crecimiento económico y necesidad de mano de obra que generó la exposición internacional, sufrió las consecuencias de la ausencia de vivienda e infraestructura estatal. Esta historia, es también parte del pabellón alemán en Barcelona y la ropa tendida de Domènec es un signo de aquel pasado. En este sentido, la obra se constituye como una crítica política al modo en que las autoridades locales gestionaron la falta de vivienda de la población, relegando a miles de personas a vivir en los antiguos pabellones que habían formado parte de la Exposición internacional de Barcelona en 1929.

A diferencia de la obra de SANAA, la obra de Domènec remite al aspecto social y político de la disciplina. El contenido de la obra de Domènec no está ligado al proceso creativo de Mies van der Rohe y Lilly Reich o la dimensión estética y teórica de la disciplina arquitectónica en general como lo hacía la obra de SANAA. Por el contrario, la obra de Domènec remite a la historia de las personas que habitan un espacio.

Por otro lado, la lógica interna de la obra hasta ahora descrita -la obra como expresión simbólica de la exigencia funcional, social y política de la arquitectura- puede estudiarse también en relación con el puesto del artista en el campo y sus posicionamientos dentro el campo en la fecha del encargo de esta exposición.¹¹

Domènec es un artista visual nacido en Mataró, Barcelona. Sus obras, que abarcan desde fotografía, intervenciones in-situ y “performances”, están marcadas por un fuerte componente político como búsqueda intelectual que impulsa la expresión artística. Cuando en 2018, Domènec recibió la invitación a ser parte de las intervenciones artísticas en el pabellón de Barcelona, contaba ya con una amplia trayectoria como artista visual en el mundo, habiendo realizado exposiciones en Alemania, Francia, Italia, España, Estados Unidos, India, Japón y Latinoamérica. Pero, más aún, la invitación a formar parte del programa de intervenciones en el pabellón estaba, en realidad, contenida en un proyecto mayor; la exposición retrospectiva de su trayectoria

¹¹ Siguiendo lo que Bourdieu denomina como el “espacio de lo posible”, debemos pensar la relación que existe entre el estilo de Domènec como productor (su formación, trayectoria, modos de ser y operar que hacen que su relación con la obra sea de una determinada manera) y las relaciones que el artista mantiene con el campo (su consolidación en él, sus intereses, exigencias y expectativas, así como también su relación con los agentes dentro del campo) (Bourdieu, 2000: 206-120).

en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) titulada “Domènec. Ni aquí, ni en ningún lugar”.

La intervención de Domènec en el pabellón suponía una instancia de consagración más para la Fundación Mies Van der Rohe que, en su búsqueda de articular diálogos entre el campo arquitectónico y artístico, podía, a través de Domènec (quien para entonces ya era un artista consagrado intencionalmente por parte del campo artístico), garantizar dicho diálogo. Podríamos interpretar esta posición privilegiada de Domènec dentro del campo artístico como una de las razones de que el artista tuviera la libertad suficiente como para desarrollar su obra de manera crítica.

Por otro lado, a diferencia del ejemplo de SANAA, en que la intervención en el pabellón constituía la posibilidad de consagración internacional, para Domènec, pareciera ser el hecho de que la obra se encuentra en Barcelona y su relación directa con la historia catalana lo que determina su posicionamiento artístico. La toma de posición de Domènec no reivindica el carácter artístico o universal del pabellón. Por el contrario, pone toda su atención en el carácter particular, histórico y contingente del pabellón dentro de la historia de la ciudad de Barcelona. Quita todo el valor universal que la obra puede tener y lo ancla en el desarrollo de la historia catalana.

Desde esta perspectiva, podemos ver cómo su toma de posición en el campo coincide con la toma de posición artísticas en la obra. La crítica política realizada en torno a parte de la historia catalana y a la historia del pabellón mismo están en relación directa con la posición del artista dentro el campo y su posicionamiento como artista político y catalán. Relación que contribuye, además, a consolidar su trayectoria como artista catalán, dentro del marco de la exposición retrospectiva de su trayectoria que se desarrollaba en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Por último, al igual que la obra de SANAA, Domènec firma su obra recurriendo al uso de sillas (fig. 8). La diferencia es que estas sillas nos trasladan al escenario cotidiano de cualquier escuela en la que es posible ver sillas como estas. Se trata de una firma simétricamente opuesta a la de SANAA, esta firma representa lo masivo y lo anónimo. No se trata de una única silla, con “diseño de autor”, que dialoga con otro creador a través de otra silla de autor, como es el caso de la intervención de SANAA. Por el contrario, estamos ante la presencia de varias sillas que representan la huella de una sociedad, niños y familias, que habitan el espacio. La expresividad simbólica y política que pudimos identificar en el gesto de la ropa colgada se trasmite nuevamente a través de estas sillas que encontramos en el espacio.

Por lo tanto, todos estos elementos que hemos identificado partiendo de un análisis interno de la obra permiten considerar a la obra de Domènec como

un caso de *refracción* por el cual la crítica política y social, se ve *refractada* en esta obra de arte mediante un lenguaje específicamente artístico. Dice Bourdieu sobre el proceso de *refracción*:

La historia que se halla depositada en la estructura misma del campo, así como en los *habitus* de los agentes, es este prisma que se interpone entre el mundo exterior al campo y la obra de arte, haciendo experimentar a todos los acontecimientos exteriores, crisis económicas, reacción política, revoluciones científicas, una verdadera *refracción*" (Bourdieu, 2000: 216).

La historia del desahucio que sufrió la población migrante y trabajadora como producto de la exposición internacional, se convierte en una narración que podemos encontrar, no de manera directa, sino como expresión simbólica, *refractada*, en el gesto de la ropa colgada. La *refracción* se alcanza con la intermediación de toda la lógica interna al campo que permiten que, a través de este lenguaje específicamente artístico, aquella crítica social pueda verse *refractada* en la obra.

Y el alcance de esta *refracción* de la crítica social elaborada por Domènec es vasto. La obra interpela no solamente al campo social y político sino también al de la arquitectura. La obra Domènec, con su gesto de la ropa colgada, resulta en una oda a la función. Y esto la convierte también en una nueva crítica política que interpela directamente al interior del campo arquitectónico, convirtiéndose en un llamado a recordar la dimensión funcional y con ella social, que tiene la disciplina.

2. ENTRE SOLICITUD EXTERNA Y PRODUCCIÓN AUTÓNOMA

2.1. LA GÉNESIS DEL PABELLÓN ALEMÁN EN BARCELONA DE MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH

El estudio de Laura Martínez de Guereñu sobre el pabellón alemán en Barcelona está orientado a recuperar la historia alrededor de la construcción del pabellón que incluyó el diseño de espacios expositivos en otros ocho palacios que formaron parte de la comitiva alemana en la exposición internacional de 1929. La consagración del pabellón como una obra emblemática en la historia de la arquitectura ha contribuido lentamente a omitir esta otra parte del encargo cuando se estudia al pabellón, llevándonos a estudiar la obra como un objeto autónomo. Según Bourdieu un estudio enfocado en la lógica interna o, por el contrario, solamente en la lógica externa de la obra, lleva a concepciones erróneas del objeto de estudio. Dice el autor:

Emprender (...) el análisis (...) limitándose a la propia obra es vedar el movimiento que conduce, un incesante vaivén, de los rasgos temáticos o

estilísticos de la obra donde se delata la posición social del productor (sus intereses, sus fantasmas sociales, etc.) a las características de la posición social del productor donde se anuncian sus «tomas de partido» estilísticas, y a la inversa. En suma, sólo superando la oposición entre el análisis (lingüístico u otro) interno y el análisis externo se pueden comprender completamente las propiedades más específicamente «internas» de la obra (Bourdieu, 2000: 214).

Del mismo modo, en contra de la autonomización de la obra, los estudios de Laura Martínez de Guereñu permiten estudiar el pabellón alemán de Barcelona en relación con el resto del encargo llevado a cabo por Mies van der Rohe y Lilly Reich en 1929. Estos estudios resultan de particular interés para este ensayo pues permiten visualizar la relación que se produjo, en el contexto de esta obra en particular, entre el campo de la arquitectura y otros dos polos de influencia: el campo del arte,¹² por un lado; y el campo económico, por otro lado.¹³ A continuación, se exemplificará, a través de distintos aspectos de la creación del pabellón, la interrelación entre estos tres campos.

El primer acontecimiento en que podemos advertir la relación entre estos campos lo encontramos en el encargo que Mies van der Rohe y Lilly Reich aceptan en 1928. La primera notificación oficial de la participación alemana en la exhibición, fechada el 1 de junio de 1928, consistía en realizar el diseño interior de dieciséis metros cuadrados dentro de ocho palacios que formaban parte de la exhibición para exponer productos de las industrias alemanas. Meses después, el 26 de junio de 1928, se acordaría añadir al encargo original la realización de un pabellón representativo de la nación alemana. (Martínez de Guereñu, 2017: 57). Y, finalmente el 12 de noviembre de 1928, el contrato firmado por Mies van der Rohe y el comisario general de la exposición, George von Schnitzler, incluía la realización de:

- (1) El diseño arquitectónico del área ocupada por los espacios alemanes en varios Palacios, (2) el mobiliario y la formación completa de los stands de exposición y (3) la elaboración arquitectónica del pabellón-representativo

¹² Siendo de especial relevancia para este ensayo la totalidad de dinámicas específicas del campo del arte, sus categorías de percepción y todas las normas propias al campo que influyen en el comportamiento de los creadores y en su relación con la obra.

¹³ Entendiendo por campo económico a la totalidad de agentes que formaron parte del encargo y realización de las obras: los organizadores de la exposición, cancilleres y autoridades españoles, las autoridades alemanas y la sumatoria de empresas que financiaron gran parte de la intervención en los palacios que representaban la industria alemana en la exposición, entre otros.

alemán (MAEB, 1928).

De esta manera, Mies van der Rohe y Lilly Reich serían los encargados de toda la dirección artística de la presencia alemana en la exposición.¹⁴ El primer aspecto relevante que nos provee el contrato es el de hacernos saber que el pabellón era un encargo secundario. El proyecto del pabellón era un proyecto que se añadía al encargo principal que era el de exponer más de un centenar de objetos producidos por la industria alemana. La idea de construir el pabellón representativo de la nación alemana nació, entonces, de una demanda proveniente del campo económico.

Por otro lado, durante las negociaciones, se produjo una interrelación entre ambos campos, pero esta vez, en sentido inverso pues la asignación de los arquitectos para esta tarea sirvió para lograr que más empresas alemanas decidieran participar de la exposición, y con ella, financiar parte del proyecto. Esto sucedió porque durante las negociaciones que el comisario general George von Schnitzler -quien era también gerente de IG Farben- mantenía con las empresas para hacerlas formar parte del proyecto utilizaba a su favor el hecho de que el diseño expositivo fuera diseñada por arquitectos (Martínez de Guereñu, 2019: 204). Estas negociaciones permiten advertir: por un lado, la relevancia del puesto que ocupaba el comisario dentro del campo económico en su trayectoria como gerente del conglomerado de empresas IG Farben lo cual hacía que fuera posible este tipo de negociación; y, por otro lado, la relevancia de la figura de los arquitectos dentro del campo arquitectónico que era reconocido, a su vez, por agentes del campo económico como una imagen de autoridad que jerarquizaba el proyecto. Este reconocimiento por parte del campo económico sobre el arquitectónico es la relación que estaba operando detrás de las negociaciones del comisario, constituyendo así un ejemplo de cómo ambos campos, el económico y el arquitectónico, estuvieron en relación desde la gestación misma del proyecto.

En cuanto al interés general de Alemania respecto de su participación en la exposición, encontramos nuevamente un interés ligado al campo económico detrás del proyecto. Participar de la Exposición Internacional de Barcelona suponía para Alemania una oportunidad comercial de importancia pues España era vista por este país como un puente de exportación hacia Latinoamérica (Martínez de Guereñu, 2019: 208). En este sentido, la expresión simbólica que Mies van der Rohe y Lilly Reich lograran construir,

¹⁴ La historiografía ha adjudicado erróneamente la totalidad de la autoría del pabellón únicamente a Mies van der Rohe atribuyendo a Lilly Reich la autoría del mobiliario y los stands expositivos. Laura Martínez de Guereñu (2020) revierte este error historiográfico demostrando con documentos y piezas de archivo la coautoría de ambos arquitectos en todo el proyecto.

tanto en los stands dentro de los palacios como en el pabellón, era crucial para poder satisfacer la demanda de proyectar una imagen de fortaleza y poder industrial alemán. Dice Laura Martínez de Guereñu:

Si se trataba de construir un Pabellón que pudiera representar al país, se entiende que su misión era análoga a la de las exposiciones industriales que se presentarían en los Palacios: demostrar que el tejido industrial alemán —y con ello su economía y su cultura—, gozaba de una salud similar a la de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. El Pabellón debía entonces, a través de sus propios elementos arquitectónicos, mostrar el desarrollo económico del país (Martínez de Guereñu, 2019: 208)

Podemos entender, entonces, al pabellón alemán como una *refracción* (Bourdieu, 2000: 216) de las demandas del campo económico sobre el arquitectónico. El pabellón *refractaba* -a través de la lógica interna del campo arquitectónico- las demandas elaboradas por el campo económico al arquitectónico que consistían en proyectar la imagen de una industria alemana poderosa y totalmente recuperada tras la primera guerra mundial. La industria alemana se convertía, entonces, en una expresión simbólica, que, *refractada* por la lógica específica del campo arquitectónico, daba origen al pabellón.

En cuanto a la financiación del proyecto, el comisario general von Schnitzler asumiría los costes de la dirección artística asignada a los arquitectos sumado a los costes del pavimento, uniformidad de letreros y mobiliario en los stands. Mientras que las empresas sólo serían responsables de financiar el montaje. (Martínez de Guereñu, 2019: 207). Por otro lado, en el contrato firmado el 26 de septiembre entre el comisario general von Schnitzler y el presidente ejecutivo de la exposición Santiago Trías, la totalidad de los metros de exposición en los palacios, así como también el terreno donde construir el pabellón representativo eran cedidos por España a Alemania de forma gratuita (Martínez de Guereñu, 2017: 57). El hecho de que los costes de la dirección artística del proyecto fueran asumidos por el comisario general y no directamente por las empresas pueden hacer suponer que los arquitectos gozaron de una libertad mayor a la hora de diseñar el pabellón. Sin embargo, la autonomía que los arquitectos hubieran podido alcanzar en el pabellón es relativa, pues las obras del pabellón deben ser siempre entendidas como parte del encargo mayor que incluía, además del pabellón representativo, la totalidad de stands distribuidos en los ocho palacios. Y ambas partes del proyecto (stands y pabellón) respondían siempre a la misma demanda; la de proyectar la imagen de un tejido industrial alemán fuerte y poderoso. Dice Laura Martínez de Guereñu:

El propio acto de inauguración, y los muchos documentos (papeles, dibujos, fotografías, películas) en los que puede reproducirse este recorrido

hoy, muestran que el objetivo de Mies y Reich en Barcelona fue mostrar la identidad del tejido industrial de toda Alemania, a través de una secuencia consistente que vinculara el proyecto del Pabellón —la arquitectura representativa e icónica— con el trabajo que habían realizado en el interior de los Palacios —el diseño de la arquitectura de las exposiciones, como marco neutro para los productos industriales. Los visitantes de la Exposición Internacional pudieron ver, tanto los objetos que la industria alemana había producido en serie, como las máquinas que estaban en el origen de su producción, a través de las secciones industriales distribuidas en ocho Palacios novecentistas. El Pabellón, situado en el origen de toda la secuencia expositiva, y en su relación con los interiores de los ocho Palacios, dejaba entrever la reordenación social y cultural que había supuesto la industrialización (Martínez de Guereñu, 2019: 217).

Al estudiar el pabellón en conjunto con los stands, se produce una especie de doble juego: por un lado, es posible ver el modo en que ambas partes del proyecto (stands y pabellón) se justifican una a la otra; y, por otro lado, podemos ver la sutil diferencia con la que cada parte del proyecto responde arquitectónicamente a la misma demanda.

Por ejemplo, tanto el emplazamiento como la funcionalidad del pabellón se justifican solamente cuando se lo estudia en relación con la totalidad de la presencia alemana en la exposición. El emplazamiento del pabellón fue concebido como inicio de un recorrido por la sección alemana en la exposición (fig. 9). Desde este sitio se obtenía una visión de gran parte del conjunto de la exposición convirtiéndolo en un gran inicio de recorrido siendo a la vez un lugar de paso que garantizaba mayor asistencia al lugar (Martínez de Guereñu, 2019: 208).¹⁵ Del mismo modo, la funcionalidad del pabellón también estaba ligada al recorrido total de la sección alemana en la exposición, pues su función era principalmente actuar como espacio de recepción para las autoridades el día de la inauguración al inicio del recorrido (fig. 10).

En cambio, si prestamos atención al uso de los materiales en cada parte del proyecto (stands y pabellón) notaremos sutiles diferencias. A pesar de que muchos de los materiales son los mismos, encontramos usos distintos en cada caso: una preponderancia del uso funcional de los materiales en los stands en oposición a un uso estético de los mismos materiales en el pabellón. Tomemos por ejemplo el caso del vidrio. Laura Martínez de Guereñu (2017: 213) hace una distinción entre las “vitrinas-muro” que los arquitectos crearon para los

¹⁵ Para lograr este cometido, Mies van der Rohe tuvo que pedir cambiar el emplazamiento que España había dado originalmente a uno distinto en la Plaza de los Bellos Oficios (MAEB, 1928).

stands y la “vitrina-lucernario” que crearon para el pabellón. En los stands el vidrio era usado para crear una vitrina que se integraba con el muro. Dando como resultado una percepción continua del muro, que, transformado en vitrina, dejaba ver por detrás los objetos expuestos. Además, estas vitrinas-muro servían para camuflar la estructura de los palacios y crear un nuevo entorno arquitectónico diáfano en el cual los letreros y el mobiliario terminaban de transmitir una estética uniforme (fig. 11). En el pabellón, por el contrario, la vitrina no tenía una dimensión funcional sino estética. Se trataba de una vitrina realizada a partir de dos carpinterías de acero, que se separaban con una distancia de 110 cm y que no contenía nada en su interior teniendo como única función la de proyectar luz (fig. 12). Dice Laura Martínez de Guereñu:

Al no haber productos industriales que exponer en el Pabellón, se trataba de una vitrina vacía, diseñada para la introducción de luz natural durante el día y la proyección de luz artificial durante la noche. (Martínez de Guereñu, 2017: 213).

Este simple ejemplo muestra cómo un mismo material -el vidrio- estaba puesto al servicio de crear vitrinas con las cuales poder exhibir los productos en los stands, mientras que en el pabellón adquiría una sofisticación capaz de que el material mismo fuera exhibido como pieza estética.

Este uso funcional o estético, en cada caso, se puede relacionar también como una respuesta a lo que Mies van der Rohe y Lilly Reich definieron como lo verdaderamente expuesto. En los stands, lo expuesto eran las máquinas y el espacio arquitectónico funcionaba como contenedor de los objetos expuestos. En cambio, en el pabellón, el espacio arquitectónico era la pieza de exposición; era la arquitectura, a través de su espacio y materiales, la encargada de narrar el poder de aquel tejido industrial alemán.

Sin bien no debemos olvidar que el campo económico y sus demandas estuvieron presente en ambas partes del proyecto, los ejemplos hasta aquí mencionados permiten identificar el efecto que tuvo la relación del campo arquitectónico con el campo económico y artístico en cada parte del proyecto. El ingenio arquitectónico de Mies van der Rohe y Lilly Reich logró alcanzar un mayor grado de libertad proyectual en el pabellón cuando el campo arquitectónico se encontraba más próximo al campo artístico. Y, de modo contrario, adquirió un menor grado de libertad proyectual en los stands cuando el campo arquitectónico se vio más próximo al campo económico.

La complejidad del ejemplo radica en que ambas partes son igualmente *refracciones* de estas demandas y las sutiles diferencias que presentan en su ejecución responden al poder que ejerce cada campo -económico y artístico- en el desarrollo del proyecto. El pabellón es un ejemplo de la relación que es

capaz de mantener el campo de la arquitectura, al mismo tiempo, con el campo económico y el artístico.

El estudio de Laura Martínez de Guereñu sobre la creación del pabellón, en conjunto con el resto de los espacios expositivos en el marco de la Exposición internacional de Barcelona en 1929, permiten interpretar al pabellón como un caso de *refracción* del campo económico y, además, poder comprender el complejo vaivén en el que se encontraba el campo arquitectónico oscilando entre las demandas del campo económico y el artístico que dieron lugar al pabellón alemán en Barcelona.

3. CONCLUSIÓN

Las intervenciones artísticas realizadas por SANAA y Domènec y el estudio del pabellón en relación con el resto del proyecto expositivo realizado por Laura Martínez de Guereñu han permitido reflexionar sobre el estado del campo arquitectónico en dos escalas: por un lado, el reconocimiento de la dimensión funcional y estética de la disciplina como preocupaciones propias del campo arquitectónico. Y, por otro lado, la condición de interrelación desde la que el campo arquitectónico se desarrolla oscilando entre las demandas del campo económico y artístico.

En la obra de SANAA encontramos una reflexión sobre la teoría de la arquitectura a través de la forma, una primacía de la estética, un llamado a un público especializado y a un reconocimiento de la historia del propio campo. En Domènec, por el contrario, encontramos una primacía de la función en detrimento de lo estético-teórico, la inclusión de un público no especializado en su registro y el contenido concretamente histórico y no abstracto. Ambas intervenciones representan una tensión disciplinar: En SANAA, la pregunta por la función desaparece y aparece, en cambio, una reflexión de la forma. Mientras que en la obra de Domènec la función es lo primordial. A través de un lenguaje específico, ambas intervenciones están lanzando una pregunta al interior del campo arquitectónico, haciendo resonar una pregunta por el origen o propósito del hecho arquitectónico, representando en su conjunto una tensión entre el acto de contemplar y el habitar. Ambas intervenciones son representaciones de preocupaciones internas al campo arquitectónico, como son el espacio, la forma y la contemplación por un lado y, la función, el habitar y la cotidianidad por otro, apuntando cada una a diferentes maneras de definir lo que está en juego en la actividad arquitectónica.

A su vez, ambas obras pueden entenderse también desde la relación que tiene cada creador con el resto del campo arquitectónico. La posición de SANAA dentro del campo arquitectónico está definida a partir de su trayectoria como

arquitectos y su toma de posición está caracterizada -al menos en esta intervención- por la contemplación. Su obra es un ejercicio de teoría arquitectónica. En cambio, para Domènec, la posición dentro del campo arquitectónico y artístico está profundamente caracterizada por su trayectoria como artista, condición fuertemente reconocida por los agentes especializados dentro del campo artístico y también arquitectónico. A diferencia de SANAA, su toma de posición está dedicada a enunciar y describir el aspecto funcional de la arquitectura que remite a la dimensión social que tiene la disciplina. Y, a su vez, ambas intervenciones operan en la actualidad, actualizando la posición de prestigio y consagración que tiene el pabellón como obra de Mies van der Rohe y Lilly Reich dentro del campo arquitectónico.

Todas estas características que hemos logrado identificar en ambas intervenciones, son posibles debido a la relativa autonomía de la que goza el campo de la arquitectura. La *refracción* se hace posible porque la arquitectura tiene una capacidad lingüística propia que la hace capaz de expresarse sin reducirse absolutamente a las solicitudes externas. De modo que el estudio de estas dos intervenciones permite visualizar el grado de autonomía que tiene la arquitectura como campo, con sus propios agentes, dinámicas, preocupaciones y lenguaje.

Por otro lado, el estudio de Laura Martínez de Guereñu en torno a la historia del pabellón nos ha permitido visualizar la condición específica que tiene el grado de autonomía del campo arquitectónico. Hemos visto -a través de ejemplos puntuales como son el emplazamiento, la función del pabellón y uno de sus elementos de arquitectura como es la vitrina-lucernario- que el pabellón fue también él mismo la *refracción* de una demanda ajena al campo de la arquitectura y que, a su vez, fue capaz de alcanzar un mayor grado de autonomía por su proximidad al campo artístico a diferencia de la arquitectura ejecutada en el resto de los palacios que formaban parte de la explosión.

En resumen, tanto las intervenciones de SANAA y Domènec como la propia obra de Mies van der Rohe y Lilly Reich, son un ejemplo de cómo la arquitectura puede reflexionar sobre sí misma. Teniendo la particularidad, todos estos ejemplos, de ser auto reflexiones arquitectónicas homólogas a las propias del campo artístico. Dado que en el caso de las obras de SANAA y Domènec, estamos ante reflexiones sobre la arquitectura desarrolladas dentro del espacio expositivo propuesto por la fundación Mies van der Rohe. Y, por otro lado, en el caso del pabellón, estamos ante una reflexión sobre la arquitectura que se dio en un espacio concebido como espacio expositivo dentro del marco de la Exposición Internacional.

Queda abierta la pregunta acerca de si este tipo de auto reflexión es capaz de darse sin la mediación de dinámicas propias del campo artístico. Este ensayo ha demostrado que, aunque en relación con otros campos, la arquitectura es capaz de reflexionar sobre sí misma a partir de un lenguaje propio aun cuando éste mismo es creado a partir del encuentro entre campo arquitectónico con campos distintos a él.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO GUISADO, J. M. (1997): “La desmaterialización del muro, una evolución de lo tectónico: Gottfried Semper, Mies van der Rohe y la Casa Farnsworth”, *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 310, pp. 16-21.
- BOURDIEU, P. (2003): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata.
- BOURDIEU, P. (2000): *Cuestiones de sociología*, Madrid, Akal.
- BOURDIEU, P. (2018): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (2002): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- DOMÈNEC (2008): “Domènec. El estadio, el pabellón y el palacio”, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona.
- España. 1928. “Contrato entre George von Schnitzler y Mies van der Rohe. 12 de Noviembre de 1928”. MAEB, Sección II, R240030, 101-103.
- HUERTAS CLAVERIA, J. M. (1999): “El estadio, el pabellón y el palacio”, *Revistas Destino*.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2021): “German Pavilion/German Exhibits: An Almost Forgotten Episode in the History of Modern Architecture”, *Grey Room*, 84, pp. 38-63.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2017): “The Sequence of Mies van der Rohe in Barcelona: the German Pavilion as Part of a much Larger Industrial Presence”, *Decomomo*, 56, pp. 57-63.
- MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2020): “Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona”, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona.

MARTÍNEZ DE GUEREÑU, L. (2019): “Un pabellón, ocho palacios: La construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929”, *Archivo español de Arte*, 366, pp. 203-218.

NEUMEYER, F. (1991): *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, Cambridge, MIT Press.

SEJIMA, K.; NISHIZAWA, R. (SANAA) (2008): “SANAA. Intervención en el Pabellón”, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona.

Enviado: 10.10.2024

Aceptado: 30.03.2025

Agustina Lezcano es arquitecta egresada en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Crítica y argumentación filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Sus líneas principales de investigación son la Historia de la Arquitectura y las relaciones entre arquitectura y filosofía. Ha sido profesora ayudante en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en el departamento de Historia y Crítica. Su principal publicación es el capítulo de libro “Cuando el editorial trasciende los límites” publicado en *Modernización y vanguardia en el diseño y la arquitectura, summa (1963-1966)*. 2004. Gentile M., Mazzei, D., García Bouza, M. A., Lezcano, A., López Coda, M. S., Nosiglia, M. A. Editorial Diseño, pp. 47-81. agustinalezcano@gmail.com

ANEXO DE IMAGENES:



Fig. 1. Pabellón alemán en Barcelona, reconstrucción. Fotografía Pepo Segura, Fundación Mies van der Rohe.

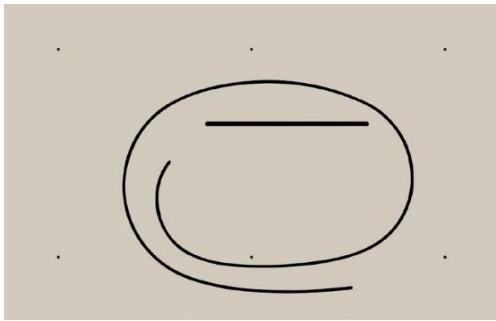


Fig. 2. Esquema en planta de la obra de SANAA.

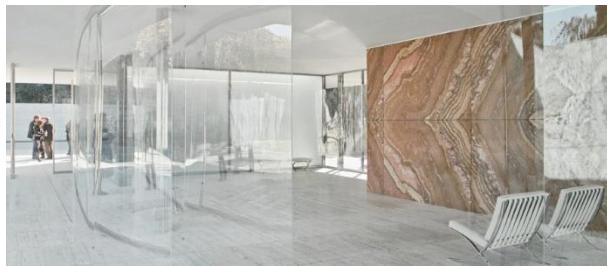


Fig. 3. Intervención SANAA en pabellón. Fotografía SANAA i Ramon Prat.

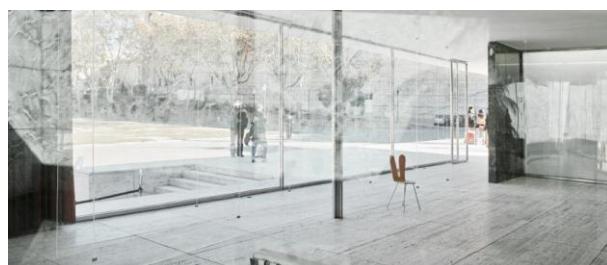


Fig. 4. Intervención SANAA en pabellón. Fotografía SANAA i Ramon Prat.

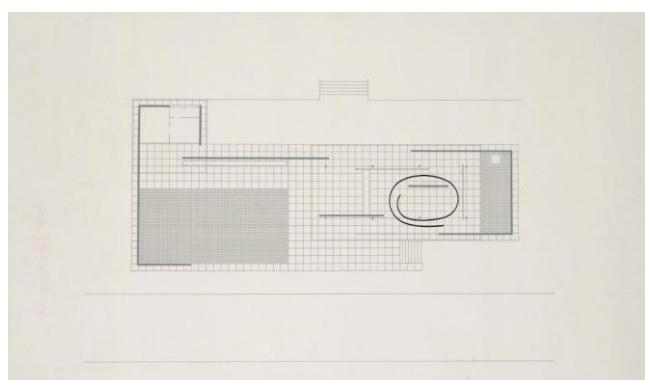


Fig. 5. Collage esquema en planta de la obra de SANAA sobre planta del pabellón.
Planta pabellón alemán en Barcelona, 1929, Archivo Ludwig Mies van der Rohe,
Museo de Arte de Nueva York, MOMA.



Fig. 6. Intervención Domènec en pabellón. Fotografía Anna Mas Talens.



Fig. 7. Intervención Domènec en pabellón. Fotografía Anna Mas Talens.

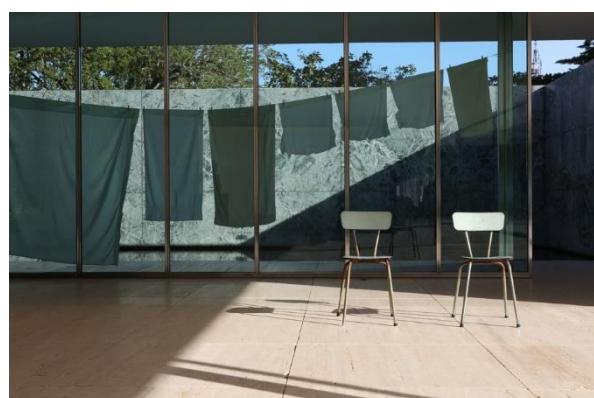


Fig. 8. Intervención Domènec en pabellón. Fotografía Anna Mas Talens.

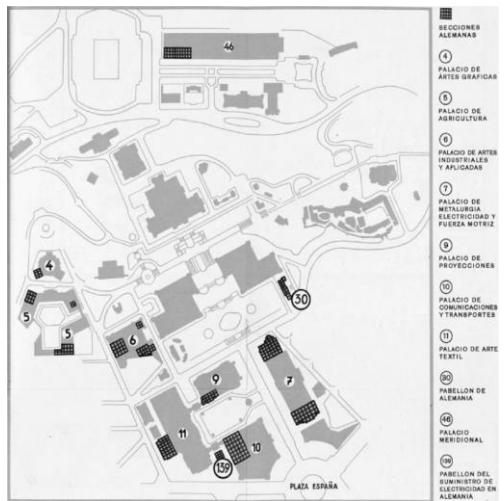


Fig.9. Plano de la sección alemana en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



F

Fig. 10. Mies van der Rohe y Rey de España Alfonso XIII durante la ceremonia de inauguración en 1929. Arxiu Nacional de Catalunya, ANC, Josep Sagarra i Plana.

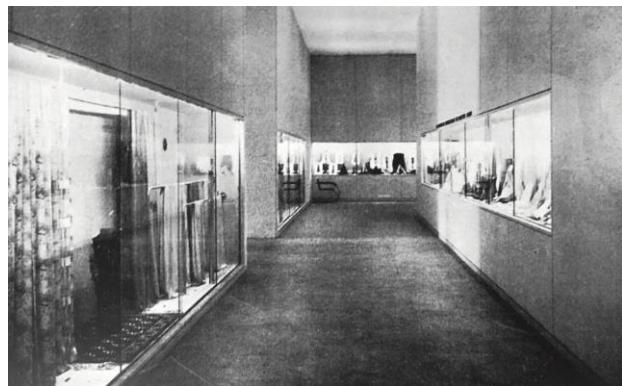


Fig. 11. Vitrinas-muro en área Deutsche Seide de la sección alemana en Palacio de Artes Textiles. Fotografía Berlin Bild- Bericht, Archivo Ludwig Mies van der Rohe, Museo de Arte de Nueva York, MOMA.

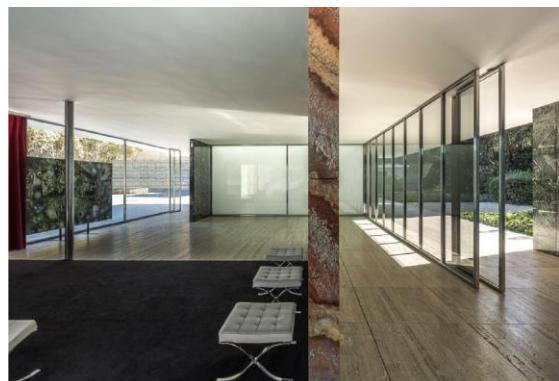


Fig. 12. Vitrina-lucernario en pabellón alemán. Fotografía Rafael Vargas, Fundación Mies van der Rohe.