

# **LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN**

Àlvaro Gimeno-Bayón Pla





# LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

Àlvaro Gimeno-Bayón Pla

#### AGRADECIMIENTOS A

Los profesores y compañeros del máster, por sus comentarios críticos y recomendaciones

Mis padres, mi familia

#### NOTA

La traducción de citas es propia  
Las imágenes usadas de fuentes no propias pueden haber sido recortadas o su color alterado

A l'Anna, pel seu engrescador suport, i pel seu temps



# ÍNDICE

<b>PREFACIO</b>	5
<b>1. ARQUITECTURA COMO IMAGEN</b>	7
Introducción	
La diferencia entre la hamburguesa de los anuncios y la real	
La arquitectura como imagen	
Una imagen: ¿vale más que mil palabras?	
<b>2. ENSAYO VISUAL: PLAZA TAHRIR</b>	17
Ensayo visual, introducción	
Imágenes	
Vacío y bordes	
Topografía	
Materialidad	
<b>3. EL PAVELLÓN DE BARCELONA: LA REPLICACIÓN DE UNA IMAGEN</b>	35
Pabellón invisible	
Emplazamiento ignorado	
Fotografías	
Planos	
Medios de comunicación	
<b>4. LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN</b>	55
Constructores de imágenes	
Dobles de ciudades	
Iconos	
Espacio público	
<b>5. CONCLUSIONES</b>	67
Construcción vs imagen	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	73
<b>CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS</b>	75
<b>ABSTRACT</b>	77



## PREFACIO

Esta tesina intenta explicar el uso de la imagen en el proceso de gestación del proyecto arquitectónico y cómo ésta incide en la resolución concreta de éste.

La imagen cobra cada día más importancia en la sociedad globalizada y mediatizada y eso hace que el peso específico de ésta, entre los documentos necesarios para idear un proyecto, vaya en aumento. Este incremento del valor de la imagen, tanto cualitativo como cuantitativo, en la constitución de la arquitectura y, por lo tanto, de la ciudad contemporánea, implica unas consecuencias en la construcción material de los proyectos.

El trabajo tiene cinco partes. La primera pone en duda la verosimilitud de las imágenes, especialmente de las fotografías y su relación con su uso en el proyecto arquitectónico. Los escritos de John Berger como *Otra manera de contar*<sup>1</sup> y muy especialmente la lectura del libro de Joan Fontcuberta *El beso de Judas, fotografía y verdad*<sup>2</sup> han sido muy influyentes en la elaboración de esta parte.

La segunda parte es un ensayo visual en el que se explica mediante una serie de imágenes un proyecto arquitectónico de una alumna de *Projectes X*. Además incluye una breve crítica escrita sobre el mismo.

La tercera parte toma como caso de estudio el pabellón de Alemania que Mies van der Rohe construyó en Barcelona en 1929. Se considera un caso precursor y paradigmático de todo aquello que la imagen arquitectónica es capaz de generar, gracias a los medios de comunicación, no solo a nivel de proyecto sino también de teoría y crítica.

La cuarta parte explica como la ciudad contemporánea se está convirtiendo en la construcción de una imagen, una virtualidad construida, y las consecuencias que eso implica.

Finalmente hay un resumen de conclusiones.

Las imágenes viven en los medios de comunicación. Muchas de las ideas de esta tesina han sido tomadas de los escritos sobre arquitectura y medios de comunicación de Beatriz Colomina. Sin el libro *Privacidad y publicidad, la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*<sup>3</sup> esta investigación no se hubiera producido.

Cada vez es más frecuente que los arquitectos contraten a fotógrafos profesionales para que les hagan los reportajes de sus edificios. Existen arquitectos que controlan al detalle el tipo de fotografías que quieren que se saquen de las obras. Pero existen otros que dan plena autonomía a los fotógrafos. De esta manera se pretende conseguir una mirada distinta, llamémosle poética, de la arquitectura<sup>4</sup> la cual debería abrir nuevas perspectivas del objeto retratado. Esta faceta más subjetiva de la fotografía de arquitectura que podríamos considerar inscrita en el ámbito del arte no es la que interesa para el desarrollo de este discurso. Nos referimos a fotógrafos como Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto o Andreas Gursky por citar algunos. Aunque puede ser mucho más útil de cara a descubrir nuevas facetas del proyecto que la fotografía puramente documental no es el objeto de estudio de este trabajo. Sí lo son, en cambio, las fotografías de arquitectura producidas por aquellos profesionales que trabajan directamente con el arquitecto sin la autoexpresión como objetivo principal de su trabajo, aunque la plena objetividad será siempre relativa; fotógrafos como Català Roca, Julius Shulman, Balthazar Korab o Hisao Suzuki. No nos interesa el valor artístico de las fotografías sino el hecho de que constituyan un documento objetivo del proyecto arquitectónico.

1. Berger, John; Mohr, Jean: *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007

2. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011

2. Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad, la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Centre de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo\_Cendeac, Colegio de Arquitectos de Murcia\_COAMU, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia\_Obs, 2010

3. Respecto a la fotografía de arquitectura como práctica autónoma y artística consultar el catálogo de la exposición que se celebró en el CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en el año 2000: *La Arquitectura sin sombra*, Gloria Moure y otros, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000



## LA ARQUITECTURA COMO IMAGEN

*“Si miras la arquitectura se está convirtiendo cada vez más en imágenes virtuales...Podemos acabar viviendo en un espacio virtual, pero construido.”<sup>1</sup>*

Rem Koolhaas



*Shirakawa-go (Japón)*\_Las casas de un pueblo, que debía quedar inundado por la construcción de una presa fueron recolocadas en otro lugar creando un "nuevo sitio fotogénico". Así lo explican, literalmente, las indicaciones turísticas del pueblo en el que se dice el punto concreto, elevado, des del que tomar las fotografías *adecuadas*.

# LA ARQUITECTURA COMO IMAGEN

## INTRODUCCIÓN

La representación de la arquitectura ha influido siempre en el resultado material de la construcción de la misma. En la actualidad esta representación que se da a través de los medios de comunicación de masas cobra cada vez mayor importancia. Esta influencia se da sobre el público general pero también, y de manera creciente, sobre el especialista: el arquitecto. Hasta tal punto inciden los *mass media* que se llega al extremo de que dicha representación sobre todo mediante infografías (*renders*), fotografías y vídeos puede llegar a ser más importante que la propia arquitectura. Los arquitectos, como toda la sociedad, hoy se educan en gran medida con la imagen. La imagen de los libros, las revistas, el televisor, el cine, pero sobre todo la red y los dispositivos que hacen uso de ella como el teléfono las *tablets* o los ordenadores. Además cada vez más para explicar los proyectos arquitectónicos se prima más la imagen realista bien sea mediante fotografía si es un proyecto construido o mediante infografía –su sustituto virtual- si no lo es. Esto va en detrimento de otros modos de representar habituales en la profesión del arquitecto como son las plantas, secciones, esquemas aunque por lo general más reflexivos y lentos de interpretar, especialmente si el que ha de comprender el proyecto no está habituado a usar planos: *una imagen vale más que mil palabras!*

Esta exclamación clamorosamente falsa, es en cambio cada vez más cierta en el mundo de la arquitectura. Se ha llegado a la situación paradójica de que, en muchos casos, instrumentos como las imágenes que los medios de comunicación usaban para representar la arquitectura ya no la representan. Las imágenes no representan a la realidad arquitectónica sino que la realidad arquitectónica es modificada para representar a la imagen. Es decir, que el verdadero proyecto no es el proyecto arquitectónico sino la construcción de la imagen. Hemos pasado de la materialidad constructiva a una construcción de imágenes. Éstas pueden ser virtuales pero también reales o metafóricas. Es decir que nos podemos encontrar con una realidad material, un edificio, una plaza o un pueblo, que es modificado para poder conseguir la imagen que de él se espera. El producto final del proceso, el que importa es la imagen que generará y no la construcción propiamente. La imagen se representa a sí misma: la arquitectura se virtualiza.

Todo esto tiene, evidentemente, unas consecuencias en el espacio público real y en el propio espacio de los medios de comunicación así como en la realización de proyectos y el ámbito laboral de los arquitectos.

6. Rem Koolhaas en la entrevista en los extras del CD que acompaña al libro *Koolhaas house life. A film by Beka & Louise Lemoine*, BekaFilms, Italia, 2008  
En esta película se muestra el mantenimiento de la casa que OMA hizo en Burdeos y los problemas que ello conlleva: aquello que sucede cuando el arquitecto ya se ha ido.



*McDonald's explica la diferencia entre la hamburguesa de los anuncios y la real*

## LA DIFERENCIA ENTRE LA HAMBURGUESA DE LOS ANUNCIOS Y LA REAL

En el apartado de una web llamado *vida moderna* encontramos una noticia titulada *McDonald's explica la diferencia entre la hamburguesa de los anuncios y la real* en la que la directora de marketing de McDonald's Canadá justifica por qué las hamburguesas que se publicitan en sus anuncios se ven más jugosas y atractivas que las que sirven en la vida real.

En el video vinculado a la noticia<sup>2</sup> se ve como la directiva compra una hamburguesa en uno de los establecimientos de la compañía para luego llevarla a un estudio fotográfico donde se preparan y fotografían los anuncios de McDonald's. Una vez allí se fotografía la hamburguesa recién comprada. Posteriormente se disponen a mostrar cómo se prepara una hamburguesa de anuncio.

El proceso de la sesión fotográfica de la hamburguesa es de varias horas. El fotógrafo comenta que han de poder enseñar la cebolla y los pepinillos mientras *construyen* la escena. El cocinero dice que como en la cámara estamos en un mundo de *una dimensión*<sup>2</sup> no se ve lo que hay detrás así que la mitad superior del panecillo ha de retirarse ligeramente hacia atrás para poder mostrar con claridad los ingredientes que hay en el interior del bocadillo. Después de inyectar con jeringuillas la mostaza y el ketchup en el lugar preciso hacen la fotografía de la hamburguesa *modelo*. Posteriormente la fotografía se retoca ligeramente para darle una apariencia más apetecible y convincente.

Así aparece la imagen final en la que se ven las dos mitades de las dos hamburguesas unidas por el eje vertical central de las fotografías para ser comparadas.

La directiva justifica convincentemente la diferencia evidente por la colocación de los ingredientes en el borde para que sean vistos –mientras que en los restaurantes simplemente se ponen en el centro- y la presencia de vapor en las cajas en las que en que empaquetan las hamburguesas que provoca la contracción del pan.

Así justifican –mediante un anuncio!- la diferencia entre la propaganda visual y la realidad comestible, táctil, olorosa, audible pero también visual que es lo que provoca el punto de conflicto.

2. Video  
<http://www.youtube.com/watch?v=njeo8GnlhmE>
3. Evidentemente se refiere a dos dimensiones pero el personaje dice *one dimension*



*Alimentos reales y ficticios en un mercado de Japón.*

## LA ARQUITECTURA COMO IMAGEN

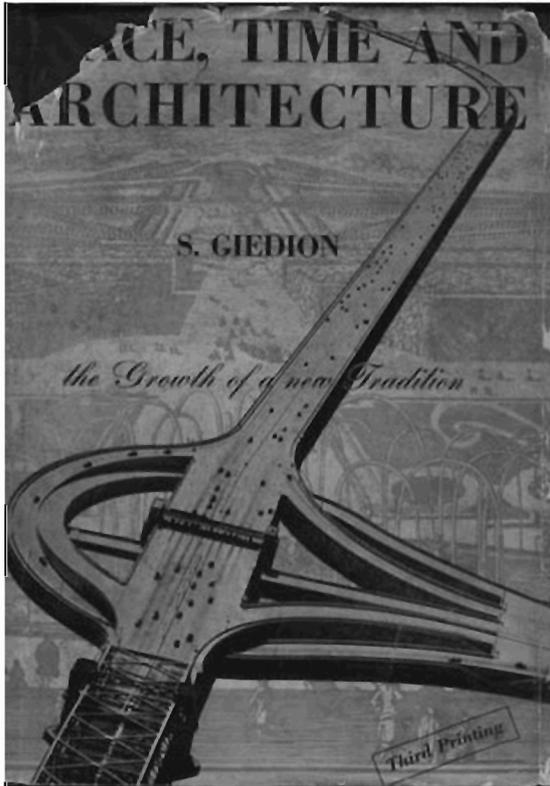
La arquitectura se sirve de muchos medios para explicarse. Desde las palabras al lenguaje gráfico bien sea mediante planos, diagramas, bocetos o dibujos más elaborados. Pero cada vez más, y sobre todo, mediante fotografías o infografías –la versión virtual de estas- o el video, que incorpora el tiempo a la fotografía mediante la sucesión de *frames*. A pesar de que el video, al incorporar el tiempo, representa mejor el espacio que las fotografías no se usa aún de forma tan masiva como éstas. Quizá el motivo sea precisamente éste: el tiempo. Hoy la inmediatez y la velocidad priman sobre muchas otras variables a la hora de consumir información. Los soportes en formato video, especialmente si son largos, dificultan o desincentivan su uso de forma que la fotografía aún prima sobre éste. El peso –la cantidad de bits que ocupan – ralentiza también su uso práctico en el ámbito digital respecto al de las fotografías a pesar del auge de plataformas como YouTube<sup>4</sup>. Esto hace de la fotografía la reina indiscutible de la comunicación en el ámbito arquitectónico de hoy.

Cuando hable de fotografías me referiré sin ningún tipo de distinción a los *renders* o infografías a no ser que se indique de forma explícita. El método para la obtención de éstos es la construcción de un modelo en tres dimensiones dentro del ámbito virtual de un programa informático. Posteriormente mediante cámaras virtuales que usan una óptica también virtual y equivalente a la de las cámaras reales<sup>5</sup> se *renderiza* la imagen obteniendo la infografía o render desde el lugar virtual escogido para hacer la *foto*. Eso, y la mejora en la iluminación de las escenas por ordenador y la mayor verosimilitud de los materiales virtuales hace que, cada vez más, el parecido entre las fotografías de cosas reales y las de objetos virtuales sea mayor. Por ese motivo se considera oportuno tratarlas de forma equivalente.

Pero esta confusión entre virtualidad y realidad no se produce en un sentido unívoco. Que alguien diga ante la visita de un edificio por primera vez: “parece un *render*, no parece real!” es cada vez más frecuente. La representación de modelos virtuales está afectando directamente a la construcción de los proyectos arquitectónicos. La realidad se virtualiza.

Es un efecto muy parecido al que pasa en algunos mercados de Japón con sus alimentos. En este país es muy habitual presentar modelos de plástico de comida en restaurantes, cafeterías o pastelerías para que la gente pueda ver qué es lo que se ofrece en los diversos locales a primera vista. En los mercados no es tan habitual encontrar estas maquetas de alimentos pero a veces las exponen también. Allí la mayoría de alimentos están envueltos en unas finísimas láminas de plástico transparente por motivos profilácticos. Los alimentos *virtuales*, los de plástico, están también muchas veces envueltos en ese mismo film transparente y reflejante confiriéndoles aún mayor realismo. Así, se produce la inquietante paradoja de que no puedes distinguir qué es real y qué es ficticio. Y lo que es peor, da la sensación de que los alimentos reales, para parecer aceptables al consumidor, han de parecerse cada vez más a los de plástico: impolutos, brillantes, perfectos, insípidos e inodoros.

4. [www.youtube.com/](http://www.youtube.com/)
5. La mayoría de programas de renderización te dejan escoger el tipo de lente que quieres usar para tomar *la fotografía*: una 35 mm, gran angular, etc...de manera que como un fotógrafo *real* decides la óptica en función del efecto que te interese conseguir en la infografía



1



2



3



4

Una imagen, ¿Vale más que mil palabras? Cómo los medios de comunicación presentan una "misma" imagen: un nudo viario.

1\_1943\_Un nudo viario como arquitectura moderna\_portada de Space Time and Architecture de S. Giedion.

2\_1966\_El futuro de las Glorias\_La Vanguardia.

3\_2013\_Ruinas del pasado en el presente. Las Glorias: ¿un nudo a demoler?\_Bing Maps

4\_2013\_El presente: nudo de la Trinidad\_Google maps

## UNA IMAGEN: ¿VALE MÁS QUE MIL PALABRAS?

La fotografía en el mundo contemporáneo y especialmente en el ámbito de los medios de comunicación es usada como prueba de una evidencia, como demostración fehaciente de la verdad. Además sirve para explicar de forma sintética un hecho que descrito en palabras puede suponer un engorro especialmente si tratamos de arte o arquitectura. Explicar en palabras un edificio es realmente complejo incluso para un arquitecto el cual se supone que tiene el vocabulario específico que ha de ayudarle a hacer dicha descripción correctamente. Los arquitectos tendemos a explicar casi todo mediante recursos gráficos, incluso las cosas más simples para las que una persona cualquiera no necesitaría un lápiz a nosotros nos resultan casi imposibles de relatar sin él. El dibujo y especialmente la fotografía nos ayudan a ahorrar palabras. Gracias a la fotografía digital, su versatilidad, rapidez y economía respecto a la analógica los arquitectos cada día dibujan menos y fotografían más. La fotografía con su verdad institucionalizada es la principal relatora de la arquitectura contemporánea.

El problema es que la fotografía no explica la realidad, solo una apariencia de ésta.

*“A menudo siento la necesidad de explicar mis fotografías, de contar su historia. Sólo ocasionalmente una imagen es autosuficiente.”<sup>6</sup>*

Jean Mohr (fotógrafo)

El problema radica en que, como escribe John Berger *“Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad. (...) Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo.”<sup>7</sup>*

Berger argumenta cómo es la existencia de ese abismo lo que provoca la ambigüedad de una fotografía y como la costumbre en el visionado de fotografías ha hecho que no nos percatemos de dicho abismo. Sólo en circunstancias especiales nos damos cuenta de ello. Por ejemplo cuando la persona fotografiada era un familiar que ahora está muerto.

El problema radica en que debido a esa ambigüedad las fotografías demandan un texto el cual ayude a completar su significado. Por lo tanto ese texto es crucial y junto a la fotografía producen una explicación muy convincente ya que va respaldada por el barniz de veracidad que le aporta la fotografía.

Siguiendo este argumento Berger explica cómo las fotografías, a pesar de no poder mentir por si solas ya que carecen de un lenguaje propio por ser ambiguas, son utilizadas para engañar constituyendo el sistema publicitario:

*“La mentira se construye delante de la cámara. Se compone de un “cuadro” (...) Luego se hace una fotografía de ese “cuadro”. Se fotografía precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias, por muy falsas que sean. La cámara no miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira parezca más veraz.”<sup>8</sup>*

John Berger

Si se sustituye la palabra cuadro por edificio, que es más oportuna para una mentira que se *construye*, entenderemos un sistema de creación arquitectónico que es cada vez más frecuente en nuestras ciudades. El objetivo final, el producto publicitario principal es la fotografía, la imagen. Aquello que ha de consumirse es dicha fotografía. El proyecto no es un proyecto arquitectónico o urbano sino una mera imagen. El sistema publicitario sustituye al

6. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, 2007, Barcelona, p 42

7. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, op. cit, p 86

8. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, 2007, Barcelona, p 42

arquitectónico. Eso implica un cambio de escenario del lugar en el que se desarrollan los proyectos. El lugar ya no es el lugar físico, la ciudad o el solar, sino que son los medios de comunicación de masas: el cine, la televisión e internet los cuales se basan en una cultura visual. La imagen es el común denominador de éstos.

De esta forma la arquitectura sigue un camino que el arte del siglo XX ya había trazado en el que la importancia de la fotografía ha sido cada vez mayor. Si se piensa en un artista de land art, por ejemplo, para poder *publicitar* sus obras era imprescindible el uso de la fotografía. Sus obras eran grandes como edificios y estos no caben en un museo haciendo imprescindible la toma de fotografías para su exposición. Así en los museos y galerías se mostraban y, lo que es más importante, se vendían fotografías que representaban a dichas obras. De esta forma el proyecto es la fotografía junto a las explicaciones que se dan de ésta. Incluso artistas más *clásicos* en cuanto a su formato expositivo como Jackson Pollock son impensables sin la fotografía o el cine. Su obra necesita de la imagen *publicitaria* para entenderse y valorizarse.

La imagen de los propios arquitectos como personajes mediáticos, como parte de su propia obra, se ejemplifica ya en Le Corbusier y Mies van der Rohe. Ellos mismos cuidaran mucho su imagen y cómo se presenta ésta en los medios de comunicación. Ambos cambiaron sus nombres manipulando, en cierta forma, su propia identidad. Evidentemente, si no tienen escrúpulos en manipular su propia imagen, menos lo tendrán en hacerlo con su obra para mostrar una realidad que a veces sólo lo es en la imagen. Existe pues cierta tradición de la manipulación de las imágenes dentro de la arquitectura.<sup>9</sup>

*“En el mundo contemporáneo las apariencias han sustituido a la realidad. No obstante, la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, sigue ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la conciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia.”*<sup>10</sup> Esta creencia es lo que Joan Fontcuberta critica. Esta predisposición a creer todo aquello que la fotografía, como una prueba irrefutable, nos presenta:

*“La sensibilidad contemporánea nos predispone paradójicamente a la profecía y no a la historia. Vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad. En nuestros primeros viajes nos sentimos inquietos cuando en nuestro descubrimiento de la torre Eiffel, el Big Ben o la estatua de la Libertad percibimos diferencias con las imágenes que nos habíamos prefigurado a través de postales o películas. En realidad no buscamos la visión sino el déjà-vu”*<sup>11</sup>

Joan Fontcuberta

Diría que no sólo nos sentimos inquietos sino decepcionados, y a nadie le gusta eso. Así, se intenta, cada vez más que esa decepción sea menor. Ante los *renders* nos encontramos con una paradoja. Son como fotografías, las usamos como tales pero no lo son. Las fotografías siempre se refieren al pasado y los *renders*, normalmente presuponen un futuro. Estos son encargados por clientes que reacios a la sorpresa esperan una imagen y no quieren que su materialización les decepcione. Así que, si es necesario, la materia se modifica como en el stand del anuncio publicitario para que quede bien en la foto. Esa materia es, evidentemente, la arquitectura, la ciudad.

9. Por ejemplo los retoques que hizo Le Corbusier para la publicación de la Villa Schwob. Ver: Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad, la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op cit., p 91-94
10. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, contraportada del libro.
11. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, p 52

## **ENSAYO VISUAL: PLAZA TAHRIR**

En contraste al resto de capítulos de la tesina, que versan sobre el uso de imágenes de forma eminentemente objetiva o documental y como éstas afectan al proceso o lectura crítica del proyecto arquitectónico, se propone aquí la experimentación de una forma de contar distinta a través de series de imágenes. Ésta pretende ser una lectura más intuitiva, poética e indefinida y por tanto abierta del proyecto de arquitectura.

El proyecto que trata de explicarse a través de este método es la propuesta para la plaza Tahrir de la estudiante de *Projectes X*, Ivet Selva.



CAPÍTULO 2

## ENSAYO VISUAL: PLAZA TAHRIR

### ENSAYO VISUAL, INTRODUCCIÓN

Trabajo conjunto con Ivet Selva, estudiante de *Projectes X*

“...la memoria basada en lo visual, es más libre que la razón.”<sup>1</sup>

John Berger en su libro *Otra Manera de Contar* explica como la fotografía por sí misma carece de un lenguaje propio aunque proporciona información. La fotografía cita apariencias pero como precisamente son eso, apariencias, acaban resultando ambiguas.

Con todo, dice, pudiera ser que la ambigüedad fotográfica, si como tal se reconoce y acepta, podría ofrecer a la fotografía un medio único de expresión. ¿Podría esta ambigüedad sugerir otra manera de contar?<sup>2</sup> La fotografía cita las apariencias como se ha dicho. Tal vez eso sugiera que las apariencias mismas constituyen debido a su ambigüedad un lenguaje de significados múltiples como explica Berger en su libro.

De una forma parecida a la que proponen en el citado libro se experimenta con un ensayo visual que intenta dar una lectura abierta al proyecto que la estudiante propone para la plaza Tahrir del Cairo mediante una serie de imágenes.

El proceso de obtención de ellas es a través de diálogos sobre el citado proyecto. De esta forma surgen una serie de imágenes que nos intercambiamos y hacemos presentes. Éstas ayudan a comprender el proceso del pensamiento antes, durante y después del trabajo de elaboración del proyecto y ejercen una influencia bidireccional que abre nuevos caminos e interpretaciones que llevan sucesivamente a otros generando una serie y dando la opción a nuevas vías de desarrollo del proyecto. Durante el proceso de elaboración de un proyecto arquitectónico es inevitable que tales imágenes aparezcan físicamente o simplemente en la mente del arquitecto. Se intenta mostrar aquello que sabemos que sucede pero casi nunca se ve. Evidentemente se puede argumentar que en el trabajo se han escogido unas imágenes determinadas y otras se han descartado lo cual es cierto. Forma parte del proyecto.

Hoy en día muchos fotógrafos trabajan con series de fotografías para poder conferir cierto significado unitario a su mensaje más allá de la excesiva ambigüedad que una sola imagen, por el significado polisémico de ésta tendría. Otros fotógrafos o artistas, ante la incontrolable y masiva acumulación de imágenes sin interés optan por no crear nuevas y simplemente usar las que ya existen y simplemente ordenarlas según ciertos criterios comunes para formar colecciones: la creación como coleccionismo<sup>3</sup>. De una manera similar obtenemos imágenes de diferentes procedencias y medios: dibujos de la propia estudiante, fotografías de revistas o libros, de la red, etc., muchos de los cuales aunque si los encontráramos aislados no tendrían significado colocados junto a los planos y dibujos de Ivet toman un significado distinto que pretende ayudar a comprender el proyecto de una manera más detallada aunque a la vez abierta. En vez de usar imágenes excesivamente concretas como pudieran ser unos *renders* del propio proyecto se opta por usar imágenes de procedencias absolutamente dispares pero que en cambio pretenden dar un significado y explicar el proyecto arquitectónico de otro modo.

1. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p 133

2. John Berger, Jean Mohr, *Otra manera de contar*, op cit, p 92

3. Sobre este tema: “Obra- Colección. El artista como coleccionista”. Exposición comisariada por Joan Fontcuberta. en Foto Colectania. Barcelona, 2013, *D’ara endavant. La postfotografia en l’era d’internet i la telefonia mòbil*. Exposición comisariada por Clément Chéreau, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, y Joachim Schmid, celebrada en el Centre d’Arts Santa Mònica, Barcelona, 2013.

Las imágenes y especialmente la fotografía son polisémicas pero cuando se une una serie de fotografías distintas se genera una especie de orden interno que les confiere una estructura de algo parecido a un cuento. Una historia sin una estructura clásica de desarrollo nudo y desenlace. Algo que huele a relato pero que no lo es. Un lenguaje distinto, abierto a múltiples interpretaciones pero con cierto sentido unitario. Eso es lo que se ha intentado mediante este ensayo visual. Es distinto también del lenguaje cinematográfico. Aunque los *frames* que forman una película son como fotografías estos tienen un orden concreto y van uno detrás del otro provocando en el espectador cierta expectativa por ver qué sucederá después. No es éste el caso ya que, aunque las imágenes se colocan unas al lado de otras intencionadamente, se pueden leer en el orden que guste al espectador.

No es un reportaje documental del proyecto. No es una secuencia cronológica sobre su gestación. Muchas de las observaciones se han realizado durante el proceso de realización del proyecto y por lo tanto, en ningún caso pretende ser la explicación de una obra terminada sino, más bien, del camino que ha llevado a la toma de ciertas decisiones. Por lo tanto muchas de ellas pueden haber sido abandonadas durante el desarrollo proyectual. Intenta ayudar a comprender de una forma abierta y experimental el proyecto y su proceso. En parte se trata de explicar unas intenciones de proyecto usando pocas imágenes del mismo. Recurriendo a referentes externos a él pero que ayudan a su comprensión incluso, en algunos casos, mejor que los dibujos del propio

La idea es que se observen las imágenes sin texto alguno. Posteriormente a éstas se indica la procedencia de las mismas y un texto corto referente a los diálogos mantenidos con la proyectista sobre cada una de las imágenes concretas. A continuación además se añade un pequeño texto crítico sobre el proyecto en el cual la proyectista no ha participado, pero que se ha elaborado después de las charlas e intercambio de imágenes. Es decir, se intenta transcribir en forma de breve crítica aquello que las imágenes han sugerido a un observador concreto.

El ensayo se ha dividido en tres partes referentes a tres estrategias distintas que se ha considerado han sido ordenadoras del proceso proyectual.<sup>4</sup>

4. Otros referentes que han influenciado en la preparación de este ensayo visual han sido: *Casa, Cuerpo, Crisis*, Luis Fernández-Galiano, AV Monografías 104, Arquitectura Viva SL, Madrid, 11-12-2003

Varios de los libros llamados fotocopia, *llenguatge visual*, editados por la editorial Polígrafa como por ejemplo *Sert:arquitectura Mediterránea*, Edicions polígrafa, Barcelona, 1975

El planteamiento del libro *Barcelona. Museo Secreto*, Ignacio Vidal-Folch con fotografías de Txema Salvans, Actar, Barcelona-Nueva York, 2009, en que se presentan una serie de textos acompañados de una fotografía cada uno, sobre la ciudad de Barcelona presentando una visión original y única de ésta.



f1



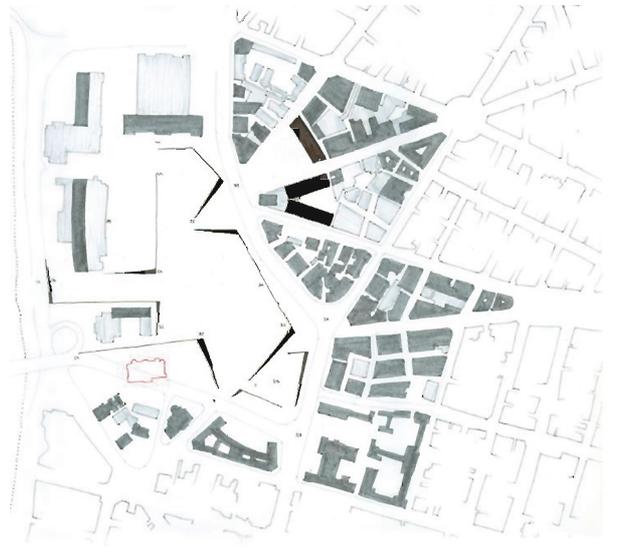
f2



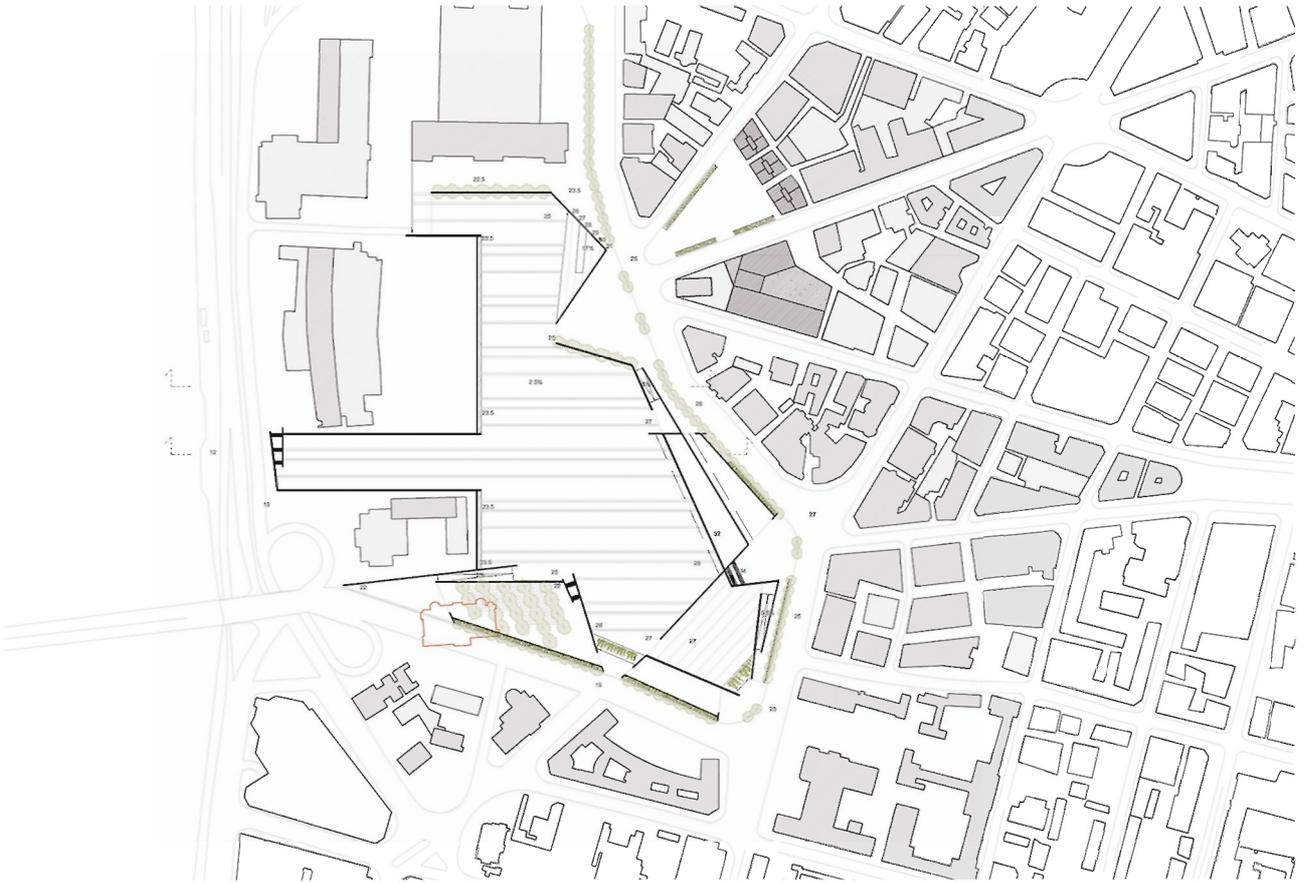
f3



f4



f5



f6



f7



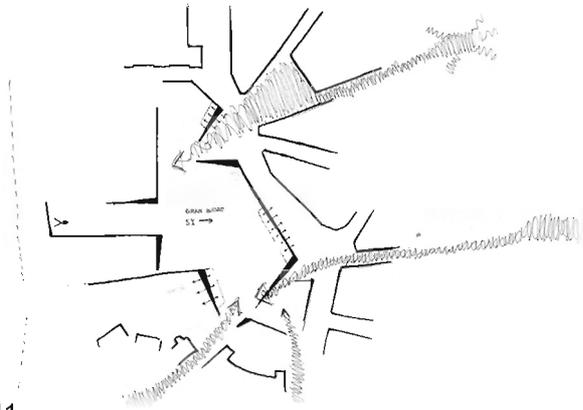
f8



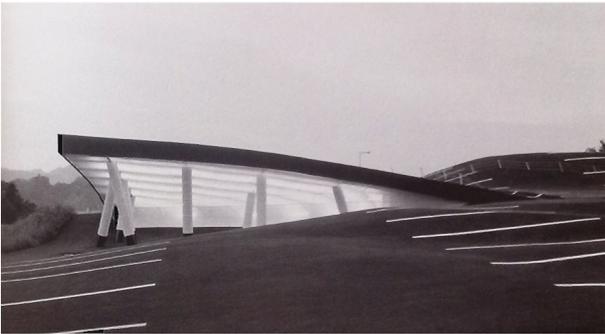
f9



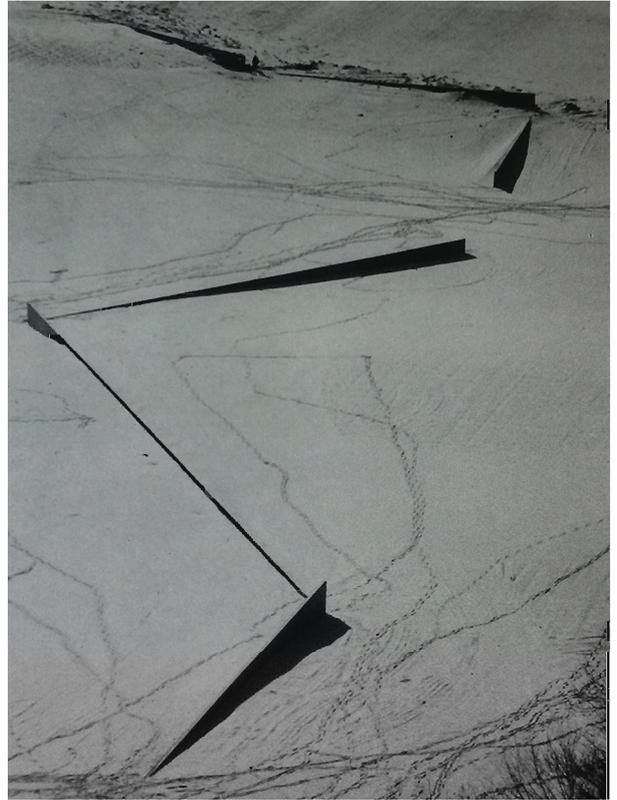
f10



f11



f12



f13



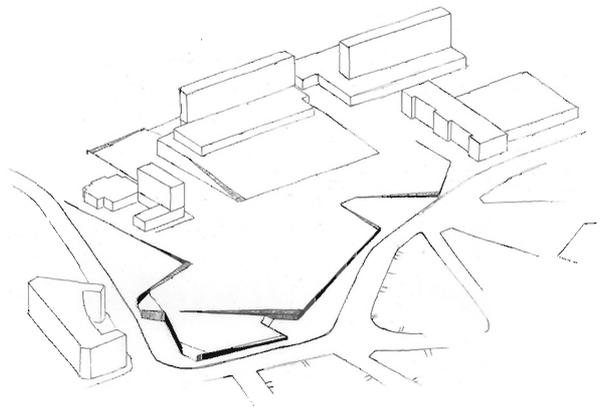
f14



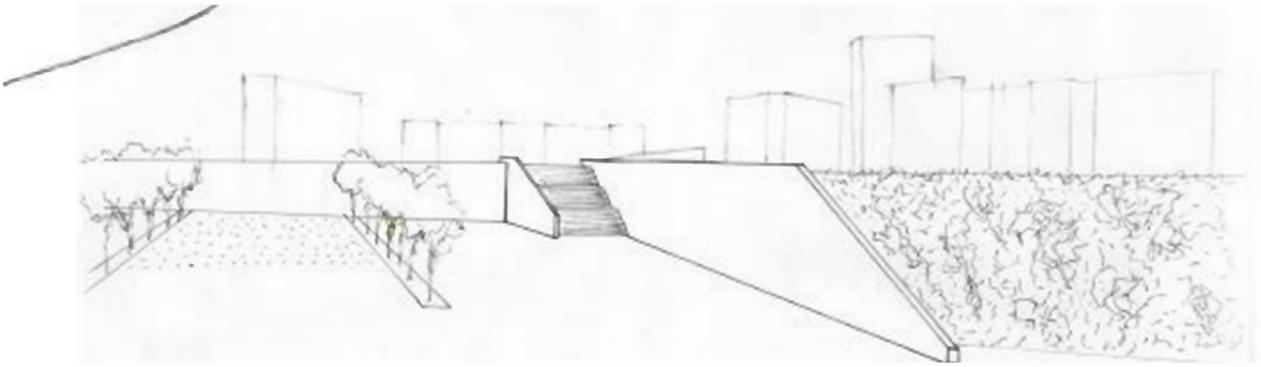
f15



f16



f17



f18



f19



f20



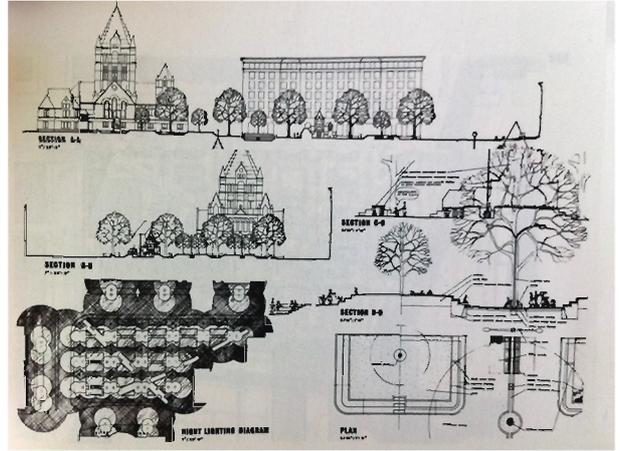
f21



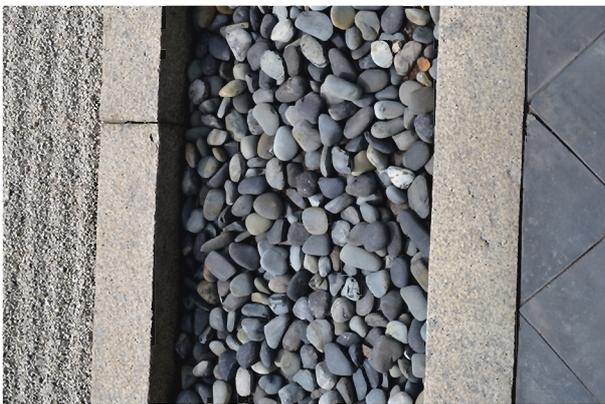
f22



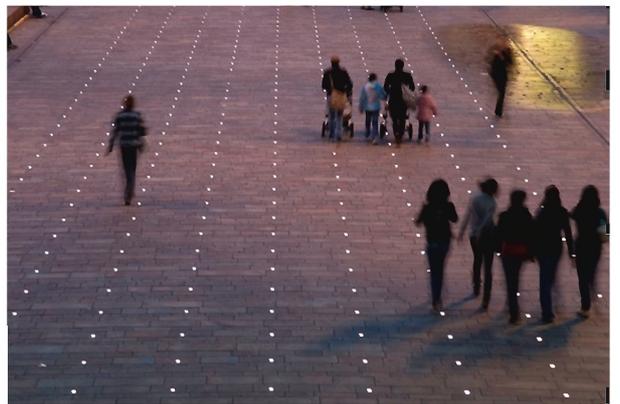
f23



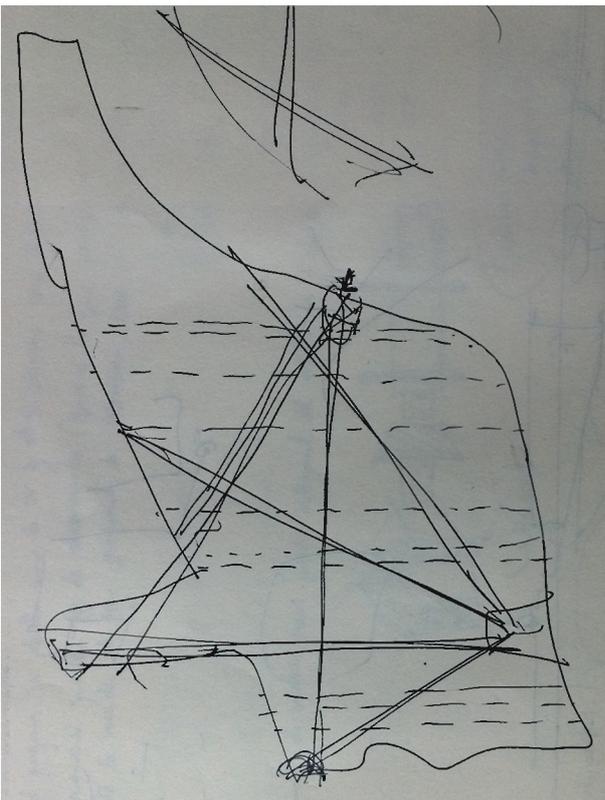
f24



f25



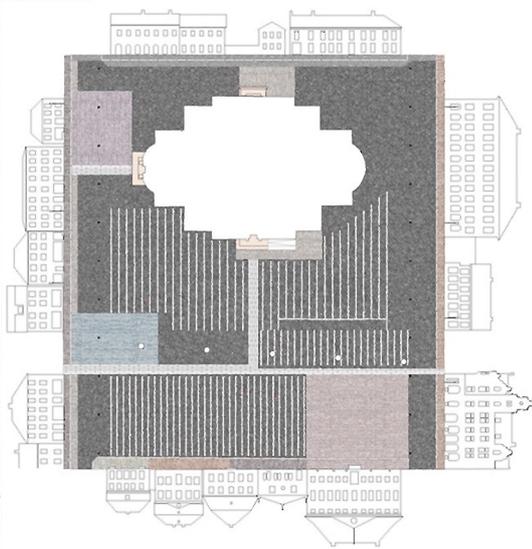
f26



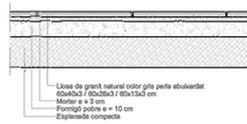
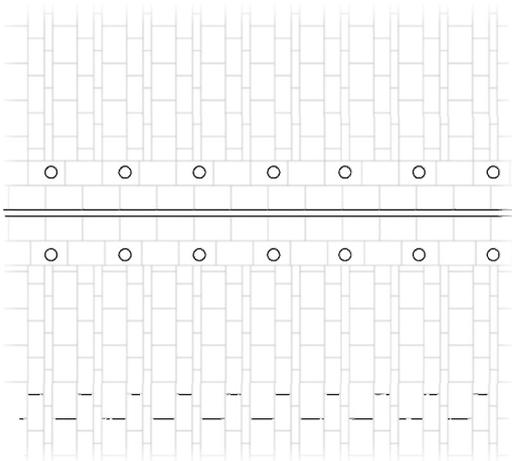
f27



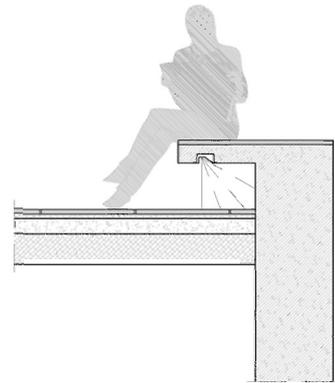
f28



f29



Linia de grani natural color gila peste abuzardat  
 60x60x3 / 60x25x3 / 60x15x3 cm  
 Mortar e = 3 cm  
 Formigă potru e = 10 cm  
 Espesime completa



f30



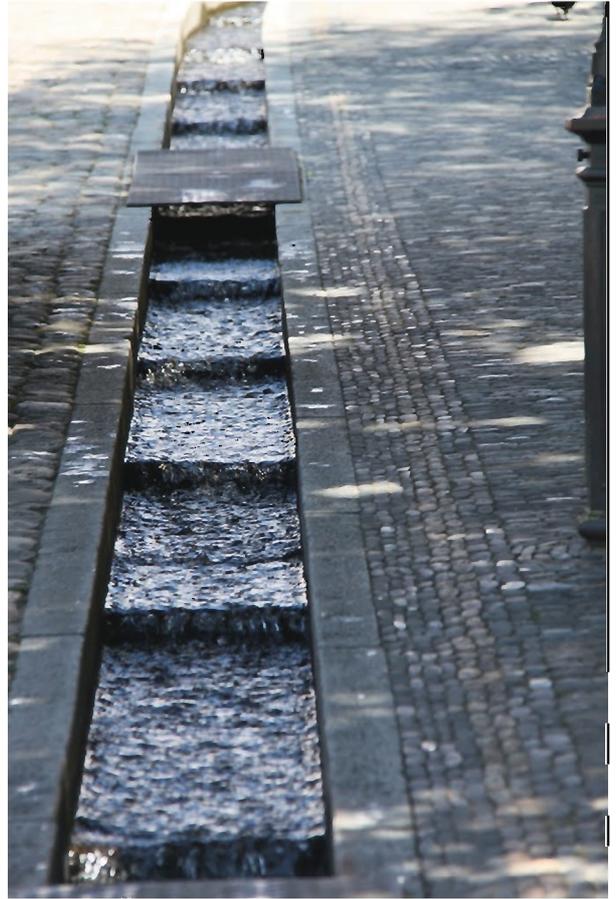
f31



f32



f33



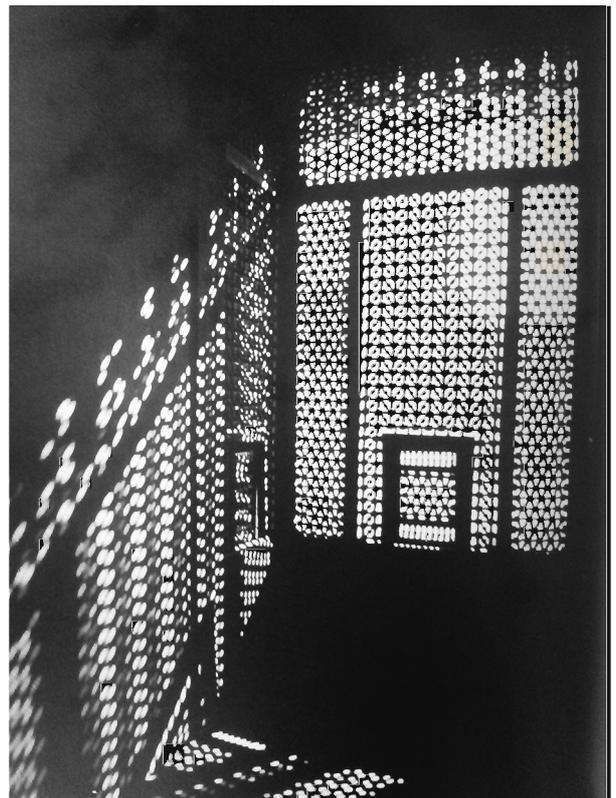
f34



f35



f36



f37

## VACIO Y BORDES

La primera intención determinante que parece tomarse es la de vaciar un espacio para conseguir una plaza. Expulsar todo aquello que ocupe la plaza Tahrir hacia fuera consiguiendo un borde relativamente definido aunque no del todo cerrado, es decir permeable en algunos puntos. A la vez, al expulsar toda arquitectura del centro se consigue definir más y mejor el borde, tanto de la plaza como del barrio adyacente así como la propia plaza. La mayor parte de los metros que se pide que se construya sirven para dar un final al barrio y así en la plaza, que es el verdadero proyecto, no se construye más que el límite que en los planos en planta apenas se aprecia.

Dicho límite está constituido por una frontera, un borde grueso con unas puertas que en forma de rampas o escaleras dan acceso/salida a la plaza. En este grosor se concentra el programa construido que ofrece un ambiente urbano y define la calle principal que circunda la plaza.

Como la cercana mezquita de Ibn Tulun que empuja al tejido denso que la rodea para hacerse sitio y define un gran vacío mediante el porche que cierra pero deja pasar: una membrana que además define una sombra que ha de ayudar a fomentar la actividad en un clima como el del Cairo. De una forma menos definida en el proyecto que nos ocupa se da esta condición de membrana de diferente grano, que en algunos puntos es impermeable pero en muchos permeable en distintos grados.

La frontera programática y topográfica mediante las estrategias de exclusión de una importante vía urbana respecto a la plaza y deformación del límite, permite la posibilidad de un programa no definido por la proyectista pero que puede llegar a ser muy potente a lo largo de todo el borde. La improvisación y apropiación de usos múltiples en la plaza vacía es posible gracias, precisamente, a ese vacío y ausencia de arquitectura construida y funcional. La falta de funciones pensadas a priori permite la máxima flexibilidad: el vacío o la muchedumbre.

Lámina 1

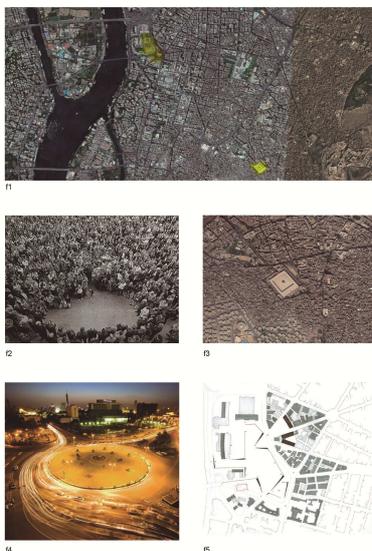
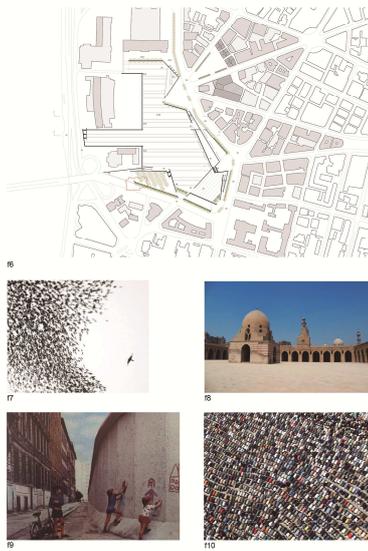


Lámina 2



## Lámina 1

**f1-El Cairo. Situación-escala Plaza Tahrir y Mezquita de Ibn Tulun, El Cairo.**

Google Maps

**f2-Vacío. Concentración para condenar un atentado, Vitoria, 1998.**

Fotografía de Pradip J. Phanse. *Casa, Cuerpo, Crisis*, Luis Fernández-Galiano, AV Monografías 104, Arquitectura Viva SL, Madrid, 11-12-2003, p 153.

**f3-Gran vacío en medio de la densidad. Mezquita de Ibn Tulun, El Cairo.**

Bing Maps

**f4-Límite, Plaza Tahrir, El Cairo.**

<http://ahmedhayman.wordpress.com/2011/04/24/tahrir-is-breathing/>

**f5-Boceto de la planta del proyecto para la Plaza Tahrir, El Cairo.**

Ivet Selvas, 2013

## Lámina 2

**f6-Planta del proyecto para la Plaza Tahrir, El Cairo.**

Ivet Selvas, 2013

**f7-Vacío. El halcón empuja a la densa masa de pájaros que forman un borde definido pero permeable.**

Portada del disco de Wilco Sky Blue Sky, 2007

**f8- Mezquita de Ibn Tulun, El Cairo. Un gran vacío en medio de la densidad. Unos porches en sombra que permiten actividad alrededor de la gran plaza.**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ibn\\_tulun\\_mosque.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ibn_tulun_mosque.jpg)

**f9-Muro de Berlín. Un grueso borde sin un programa aparente.**

S,M,L,XL, O.M.A., Rem Koolhaas y Bruce Mau. The Moncelli Press, New York, 1995,p 229

**f10-Grandes masas rezando en la Plaza Tahrir, El Cairo.**

AV Monografías (2012) 153-154, Luis Fernandez- Galiano editor, Publisher, Madrid, 2012, p12

## TOPOGRAFÍA

La opción tomada: la de no construir nada, o casi nada. Es más una geografía que una arquitectura. En apariencia no hay volúmenes sobresalientes. Sólo movimientos de tierras, modelado del terreno y en algún momento un tajo a esta alfombra que deja asomar su profundidad, su tercera dimensión, en forma de programa. Pendientes que nos llevan a una plaza deprimida respecto a la circulación de tráfico principal de la que se separa con una trinchera pero que, a la vez hace de mirador del museo y del Nilo. Flancos compuestos mediante distintas estrategias que ofrecen caracteres distintos a la plaza: taludes pavimentados o vegetales, rampas, escaleras, pliegues de cubiertas transitables o muros de contención. En el plano en planta de la plaza apenas se aprecia arquitectura, solo cotas de nivel.

La estrategia de generación de un centro mediante la no-arquitectura: la topografía en vez del uso de un icono. El icono ya existe: es el contenido del museo Egipcio y la historia y el recuerdo de los acontecimientos que en la plaza Tahrir se han dado. El edificio museográfico queda ligeramente deprimido respecto a la plaza como si ésta fuera el pódium del que éste ha huido para colocarse frente a ella y mostrarse a los ciudadanos. Quizá excesivamente pegado a la *plaza-podium* pero dándole monumentalidad.

La plaza se estira hacia el oeste mediante un brazo que acaba en un mirador sobre el Nilo después del descenso desde la cota más alta de la calle que rodea a la plaza. Este brazo se puede leer casi como un desvío del cauce del río para llevar a los ciudadanos del paseo hacia la plaza y luego desparramarlos, como un gran delta por el barrio de Tahrir o inversamente como la cuenca que recoge los flujos urbanos para llevarlos al río.

Lámina 3

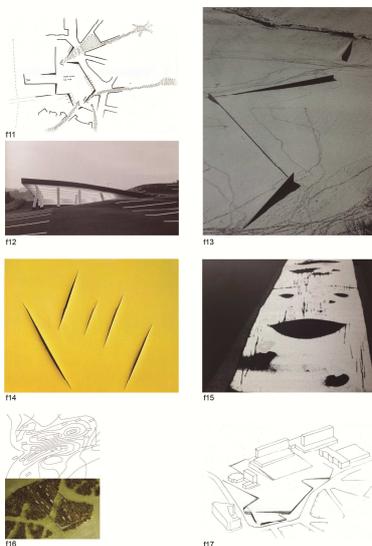


Lámina 4



### Lámina 3

**f11- Boceto indicando el flujo de peatones hacia la plaza Tahrir.**

Ivet Selva, 2013

**f12- Superficie de asfalto aparentemente colocada sobre el paisaje. En algún punto esta superficie se levanta y deja reconocer el programa que oculta debajo. La planta del proyecto no adelanta nada de ello, sólo curvas de nivel.**

Asphalt Spot, R&Sie..., Tokamashi, Japón, 2003

*Groundscapes. El reencuentro con el suelo de la arquitectura contemporánea.* Ilka y ndreas Ruby. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p 119

**f13- Muros que delimitan una geografía y determinan los movimientos de la gente, por donde se puede pasar y por donde no. La intensidad del uso del programa se ve afectada por los flujos que los muros condicionan.**

Shift, Richard Serra, 1970-1972.

*Arte del Siglo XX, Volumen II,* Taschen, Colonia, 1998, p 542

**f14- Cortes que muestran la profundidad, una tercera dimensión en el plano.**

Lucio Fontana: Concepto espacial. 1959.

[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc128c.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc128c.html)

**f15- Suelo infraestructural formando un paisaje encima del programa. Desaparición de la distinción entre suelo-techo-muro. Programa ordinario enterrado debajo del paisaje o asomando a través de cortes en el terreno, nuevo programa sobre la topografía.**

FOA. Muelle en Yokohama, Japón, 2002.

**f16- Proyecto de topografía. El programa previsto, un monumento -o un hito- se concebiría, así, paradójicamente, como una simple ondulación/depresión del terreno.<sup>1</sup>**

Roche, DSV & Sie. Museo-memorial en la tumba de Hector Peterson (Soweto, 1997)

<http://www.new-territories.com/roche%201997.htm>

1.Open. espacio tiempo información. Arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea. Teoría e historia de un cambio. Manuel Gausa. Actar, Barcelona, 2010, p 745

**f17- Perspectiva del proyecto para la plaza Tahrir.**

Ivet Selva, 2013

### Lámina 4

**f18- Perspectiva desde la plaza deprimida del proyecto para la plaza Tahrir.**

Ivet Selva, 2013

**f19- El Cairo. Cadena humana defendiendo el Museo Egipcio de saqueos. Plaza Tahrir.**

The New York Times

<http://thelede.blogs.nytimes.com/2011/01/29/latest-updates-on-protests-in-egypt-2/>

**f20- Howard Carter descubre la tumba de Tutankamon (1923).**

Treasures: Howard Carter sits beside the coffin of King Tutankhamen, discovered 90 years ago

<http://www.dailymail.co.uk/travel/article-2232766/Replica-Tutankhamuns-tomb-unveiled-Egypt.html>

**f21- Piazza del Campo a Siena.**

<http://thatsglitchy.com/wp-content/uploads/2011/09/piazzaDelCampo.jpg>

**f22-Un museo colocado sobre un pódium. Un banco que lo delimita, como en la plaza del Seagrams Building. Un jardín de esculturas en un patio deprimido respecto al pódium.**

Fotografía de Balthazar Korab. Neue Nationalgalerie, Berlín, Mies van der Rohe, 1968.

Revista Exit-Imagen y Cultura, núm 36 Arquitectura I. La mirada profesional, Ediciones Olivares y Asociados, Madrid, 2009, p 99.

## MATERIALIDAD

Se tiene sumo cuidado en la materialización de la superficie que forma la topografía de la plaza. El pavimento y su tratamiento acaba siendo una de las estrategias básicas de definición del proyecto un orden inferior que nos lleva de la escala de ciudad a la del peatón. Se recurre a mallas reguladoras que ayuden a la ordenación de la plaza que se materializa mediante el uso de diferentes pavimentos, el uso del agua, la colocación de elementos de iluminación, mobiliario urbano o potenciación de zonas de sombra.

Las mallas ordenadoras responden a diferentes criterios como el estudio de los posibles flujos de paso de los viandantes, las pendientes máximas del proyecto o los caminos más cortos entre las diversas *entradas* a la plaza. El pavimento sirve para definir sutilmente estas mallas aunque también se hace mediante elementos de iluminación o canales de agua.

La incorporación del agua responde a diversas motivaciones. Es un elemento clave dentro de la cultura mediterránea, árabe y especialmente de la egipcia. Además, en un clima como el caiota, da una versatilidad al uso de la plaza en las épocas de más rigor climático a la par que funcionalmente sirve para recoger el agua de lluvia.

Los bordes de la plaza se delimitan mediante un banco que es una prolongación, en algunos casos, de los muros de contención que forman los cambios de nivel. Se aprovechan estos para la incorporación de iluminación de manera que durante la noche el límite que forma la plaza acaba siendo más definido que durante el día.

El borde grueso programático que conforma el límite de la plaza incorpora zonas de sombra, necesarias debido al clima y para ayudar a potenciar la actividad programada o improvisada. La sombra deviene un material más para construir el proyecto y definir los límites.

Lámina 5

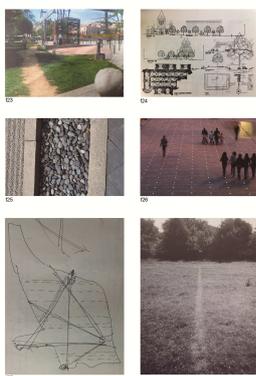


Lámina 6

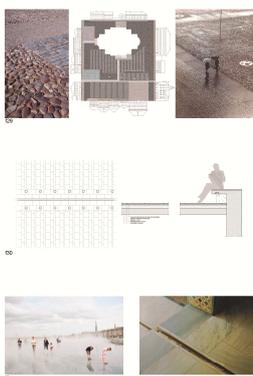


Lámina 7



### Lámina 5

**f23- Sendero de deseo. “[...] realizados por una persona o grupo, [...] contra la voluntad de alguna autoridad que querría que fuéramos por otro camino menos conveniente.”<sup>2</sup>**

2-George Redgrave citado por Félix Pérez-Hitia en el artículo Senderos de deseo, en la revista Culturas núm 542, Ed. La Vanguardia, 7-11-2012, p 2

Fotografía de Félix Pérez-Hitia de la Plaza Lesseps de Barcelona del mismo artículo.

**f24- En un pequeño dibujo se intenta condensar todo el proyecto y su materialización. Mucha importancia a la retícula ordenadora, incluidas las diagonales que han de proporcionar atajos. Trabajo minucioso de la topografía con muy pocos y simples elementos: bancos, piezas de hormigón prefabricado, canalones para recogida de agua, vegetación e iluminación.**

Concurso para la Copley Square, Venturi y Rauch, Gerod y Arthur Jones, 1966  
Complejidad y contradicción en la arquitectura, Robert Venturi, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p 215

**f25- Pavimento del Templo de Daitokuji. Kyoto (Japón)**

Álvaro Gimeno-Bayón, 2013

**f26- Trabajo de ordenación mediante el uso, casi exclusivo de pavimentación, microtopografía, agua e iluminación que muestra una retícula ordenadora y reveladora de distintas escalas de proyecto.**

Stations Area Almere Centraal, OKRA Landscape Architecture Landscape, Holanda, 2007  
<http://www.landezine.com/index.php/2013/02/stations-area-almere-centraal-by-okra-landscape-architecture/>

**f27- Mallas ordenadoras de la plaza Tahrir. Hipótesis de idea de retícula a partir de flujos de paso de los ciudadanos según la ordenación de la plaza. Paso de la escala urbana de los flujos a la del detalle constructivo, del movimiento a la materialización mediante piezas de granito.**

Cróquis realizado durante los diálogos entorno al proyecto de la plaza Tahrir.  
Ivet Selva / Álvaro Gimeno-Bayón, 2013

**f28- A line made by walking.**

Richard Long, 1967.  
Walkscapes. El andar como práctica estética, Francesco Careri, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p 147

## Lámina 6

**f29-El suelo como proyecto. La historia y geografía local como generadores del proyecto. Reciclaje parcial de los cantos rodados para materializar el pavimento. Losas marcando las principales direcciones que tomarán los peatones.**

Plaza Storget, Kalmar, Suecia, 2003. *Caruso St. John y Eva Löfdahl*  
Detalle y planta de <http://www.carusostjohn.com/projects/storget/>  
Fotografía en blanco y negro de *Groundscapes. El reencuentro con el suelo de la arquitectura contemporánea*. Ilka y Andreas Ruby. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p 187

**f30-Planta y sección de detalles de pavimento y mobiliario.**

Ivet Selva

**f31-El agua como proyecto paisajístico formando un espejo. Sin construir arquitectura acaba generando una de las imágenes icónicas de Burdeos. El agua como elemento lúdico y climatizador.**

Espejo de agua, Michel CorajoudIvet, Burdeos, 2013.

**f32- El agua como elemento configurador del proyecto desde la escala del detalle constructivo a la de la organización topográfica del proyecto.**

Detalle Sala de las dos Hermanas, Palacio de los Leones, Alhambra, Granada, España, 1362-1391 en adelante.  
Fotografía de Lluís Casals (1990-91) del libro *La Alhambra De Granada*, Lluís Casals y Felix Bayon, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000.

## Lámina 7

**f33-Plaza de la República Lyon.**

[http://www.ark.fi/index\\_eng\\_article.php?id=643](http://www.ark.fi/index_eng_article.php?id=643)

**f34-35-Freiburg im Breisgau. Canales de agua limpia cruzando la ciudad.**

34- Wikipedia  
35-<http://lisastown.com/inspirationwall/category/streetscape/>

**f36-Umbráculo vegetal. La protección solar como potenciador del programa arquitectónico.**

Pérgola del Palacio Real de Barcelona, *Antoni Gaudí*.

**f37- Protección solar, domesticación de la luz, ventilación e intimidad. Arquitectura egipcia local y mediterránea.**

Hassan Fathy.  
James Steele, *An architecture for people. The complete Works of Hassan Fathy*, The American University in Cairo Press, 1997, El Cairo.



## **EL PABELLÓN DE BARCELONA: REPLICACIÓN DE UNA IMAGEN**

*“¿Fue (el pabellón) un edificio temporal de exposición...?, o ¿fue, por el contrario, una maqueta a escala real diseñada anticipando su reproducción y publicación en un número limitado de fotografías minuciosamente encuadradas en blanco y negro, seguido de su intencionada desaparición física?”<sup>1</sup>*

George Dodds



*Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_Fotografía de la parte posterior que en vida de Mies no fue publicada.*

## CAPÍTULO 3

# EL PABELLÓN DE BARCELONA: REPLICACIÓN DE UNA IMAGEN

## PABELLÓN INVISIBLE

En 1929 Mies van der Rohe construyó en Barcelona un pabellón que existió durante seis meses<sup>2</sup>. El edificio estaba llamado a ser uno de los más importantes edificios del siglo XX, un icono de la modernidad.

Pero, tal como explica Juan Pablo Bonta<sup>3</sup>, periodistas visitantes y prestigiosos críticos de arquitectura internacionales lo pasaron absolutamente por alto.<sup>4</sup>

Tuvo que pasar mucho tiempo desde el desmontaje del pabellón hasta que Mies alcanzará la reputación que hoy tiene.

El pabellón fue una de las obras que más ayudó a alcanzar dicho prestigio. Poco a poco los críticos fueron citando el pabellón o incluso revisando las anteriores ediciones de sus libros para ir incluyéndolo en ellos o incrementando la importancia que inicialmente no le habían concedido. La exposición del 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) *Modern Architecture* a cargo de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson junto al catálogo de ésta fueron un paso determinante pero no suficiente. *Space, Time and Architecture*, de Giedion, se publicó en el 1941, sin ninguna referencia al Pavellón alemán. Fue un proceso largo el que llevó al Pabellón a alcanzar el estatus de canon dentro de las obras de la modernidad.<sup>5</sup>

Pero, al ser muy pocos los críticos que visitaron el Pabellón, la mayoría de ellos tuvo que basar sus juicios y críticas en dieciséis fotografías: las conocidas como Berliner Bild-Bericht *master prints*. Esto fue así ya que después de que Mies se trasladara a Chicago en 1937, y hasta su muerte en 1969, las únicas imágenes fotográficas del pabellón que permitió imprimir eran copias de las *master prints* y durante la corta vida del pabellón pocas fueron las fotografías publicadas de otro origen.<sup>6</sup> De hecho una de las dieciséis imágenes nunca fue publicada en vida de Mies. No es extraño ya que en ella se detectan ciertos aspectos que no debieron complacer al arquitecto y que vienen numerados en el libro de George Dodds: el barro que entra al pabellón que no está elevado en un pódium, el charco en el pavimento de travertino y las bombillas que se revelan detrás de la pantalla de la pared translúcida.<sup>7</sup> Además ninguna de las *master prints* tiene el mismo tamaño, en algunos casos eso se debe claramente a recortes de la fotografía original. Tres de las fotografías han sido repintadas, escondiendo imperfecciones de las superficies o elementos que Mies aparentemente debió considerar molestos<sup>8</sup>, como la torre de la Fabrica Casaramona en una de ellas donde ésta ha sido eliminada. No hay, hasta hoy, pruebas de que Mies fuera el responsable directo de las alteraciones de las *master prints* pero es muy poco probable que no hiciera o dirigiera las mismas siendo hasta el momento el edificio más importante que había construido.<sup>9</sup>

En el libro de Ricardo Daza<sup>10</sup>, Buscando a Mies, se comparan dos fotografías que se tomaron del arquitecto alemán en una misma sesión en su apartamento. Daza explica como el fotógrafo, o Mies, decidió quitar de una de las dos imágenes la toma eléctrica y un incómodo hilo que cuelga del borde de la silla precisamente en la fotografía en la que se presenta con una postura menos informal de las dos, es decir la que seguramente preferiría publicar.

Esto probaría el interés que Mies tenía en el control de la imagen de sus proyectos y probablemente de su propia imagen.

1. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005, p106
2. En el libro de George Dodds se habla de siete meses pero la mayoría de autores consultados hablan de seis meses.
3. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación, Barcelona*, Editorial Gustavo Gili, 1977, capítulo IV.
4. En la hemeroteca digital de *La Vanguardia*, diario de Barcelona, entre 1928-1930 tan solo hay dos entradas si se introduce el nombre Mies van der Rohe. Una sobre el pabellón de la electricidad de Alemania y la otra sobre la inauguración del pabellón alemán en la que apenas se refieren a la arquitectura del mismo.
5. Sobre el proceso de formación de cánones y el caso del Pabellón de Barcelona ver Juan Pablo Bonta, *op cit*, p162
6. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, *op. cit.*, p 2
7. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, *op. cit.*, p 108
8. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, *op. cit.*, p 8
9. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, *op. cit.*, p 9
10. Ricardo Daza, *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona, Nueva York, 2008, P 102

Al respecto Dodds comenta la dedicación que tenía Mies en la postproducción y edición de las fotografías una vez realizadas, citando al fotógrafo del Seagrams que Phyllis Lambert, responsable de la promoción del proyecto, había contratado el cual comenta que:

*...[Mies] parecía desinteresado en la fotografía...dijo "...tomaremos muchas fotografías y luego seleccionaremos unas pocas."<sup>11</sup>*

11. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion* op.cit, p10 citando a Williams S. Saunders, *Modern Architecture:Photographs* by Ezra Stoller (New York: Abrams, 1990), p82.

## EMPLAZAMIENTO IGNORADO

Obviamente, ya que casi ningún crítico estuvo en el pabellón construido, el emplazamiento fue, en general, absolutamente ignorado a pesar de que hay autores que destacan la importancia de éste en la conformación de ésta obra de Mies. Respecto a este tema Bonta cita a Broadbent que considera el Pueblo Español como un elemento clave dentro de la composición urbana de la exposición Internacional de Barcelona del 1929.<sup>12</sup> Esto implicaría un hipotético eje compositivo perpendicular al más monumental y evidente de la Avenida María Cristina que llevaba de la Plaza de España hasta el Palacio Nacional. Bonta nos remite a Carter que explica, en 1974, como “Cruzaba el emplazamiento elegido una de las vías peatonales de la exposición. Al permitir que dicha vía continuara sin interrupción a través de los espacios del edificio, Mies van der Rohe recalcó su carácter abierto, facilitando la transición entre interior y exterior.”<sup>13</sup>

George Dodds también habla de los autores que consideran el pabellón como una especie de propileos para ascender al pueblo español. De hecho afirma como el primero en sugerir que el pabellón era una suerte de puerta al Pueblo Español es Ludwig Glaeser<sup>14</sup> en 1979, idea que posteriormente otros autores reprenderían.

Esta opción hace que la entrada menos visible al pabellón, la más cercana al Pueblo Español, cobre más importancia de la que tradicionalmente ha tenido. Precisamente la fotografía donde se mostraba de las dieciséis *master prints* es la que nunca se publicó en vida de Mies debido a ciertos defectos ya comentados. Eso seguramente influyó en el hecho de que se le restara importancia y quizá también ayudó a que la función de filtro se obviara ya que sólo era evidente la *entrada* y no la *salida*. De esta forma el contexto de conexión al Pueblo Español también se perdía ya que por la puerta trasera no se iba a ninguna parte. Puesto que no había fotografías de ella no existía. La falta de documentación gráfica de ella influyó, seguramente, en una lectura sesgada del edificio. Además es mucho más fácil fotografiar el pabellón con la gran perspectiva que se ofrece en la zona frente a la explanada desde donde se han tomado tradicionalmente la mayoría de fotografías que des de la zona trasera.

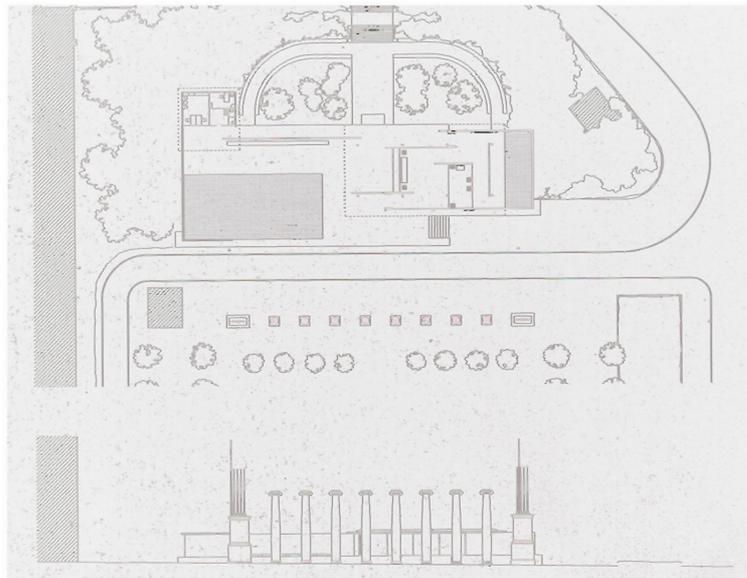
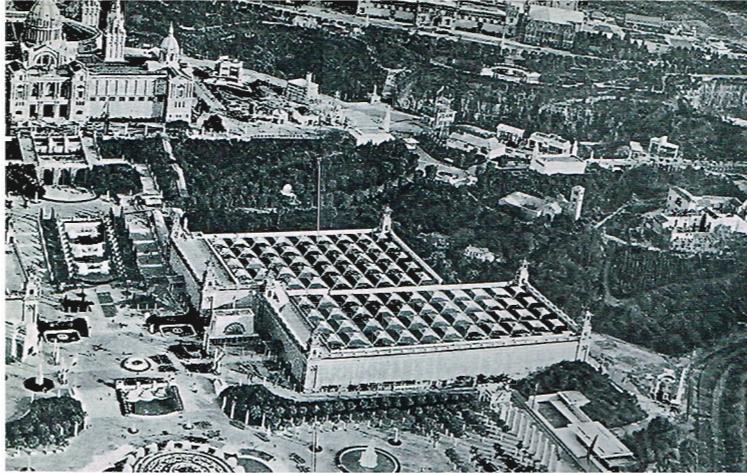
Según Bonta, el motivo de la supresión de la torre modernista en la fotografía del pabellón, respondería también a la falta de preocupación por el entorno del mismo por parte de cierto sector de la crítica: “A mediados de siglo,...tendían a ver edificios importantes...como obras de poesía que podían aislarse de sus prosaicos entornos.”<sup>15</sup>

El plano que publica Philip Johnson, bajo la supervisión del MoMA y el propio Mies, en la monografía que acompañó a la exposición del arquitecto alemán de 1947 en el museo neoyorquino, flota en la página sin contexto alguno. Además presenta varias incorrecciones respecto a las fotografías del 1929: el plinto continuo, la ausencia de la escultura de Kolbe, el mobiliario<sup>16</sup> y también la escalera de subida hacia el pueblo español y el peldaño de la *parte trasera*. Esto reafirmaría el hecho de que, pasados los años, al propio Mies no le preocupara en exceso el contexto una vez construida y desmontada la obra. En ese momento el contexto era el de la exposición americana o el del catálogo que la acompañaba, y no el emplazamiento real del 1929.

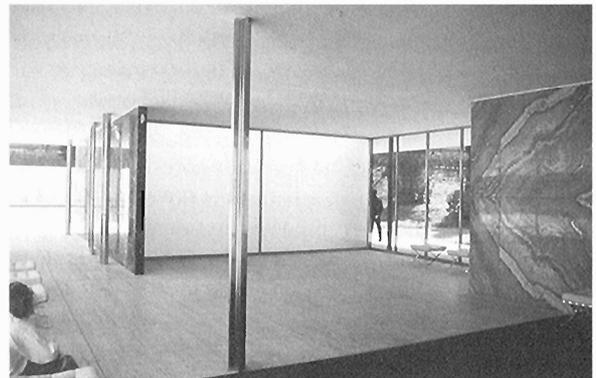
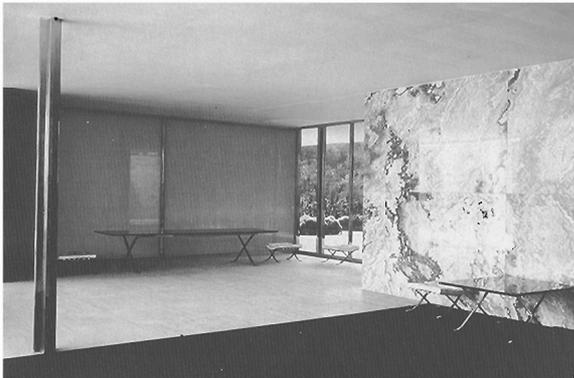
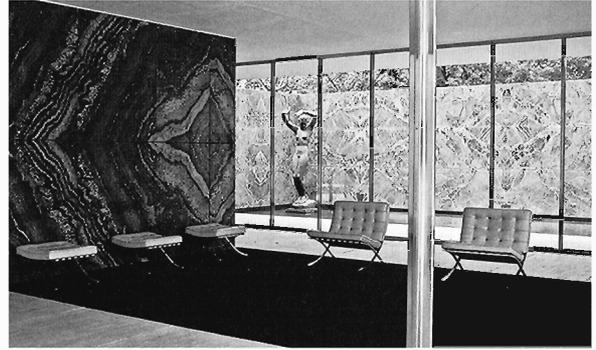
12. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*, op. cit., p 187-188
13. Mies van der Rohe trabajando, Peter Carter, Phaidon Press, New York, 2008, p 23
14. George Dodds, , *Building Desire. On the Barcelona Pavilion* op. cit., p 73. Es curioso cómo puede hacer tal aseveración, puesto que en el libro de Bonta del 1977 ya se habla de esta idea y además se menciona la obra de Carter del 1974 donde precisamente se dice como una vía peatonal cruzaba el pabellón.
15. Juan Pablo Bonta, Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*, op. cit., p 166
16. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 24



*Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_Fotografía comparada con y sin la torre modernista de Casaramona.*



*Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_Vista aérea\_ Se aprecia el pueblo español a la derecha.  
Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_Planta y alzado según Ricardo Daza\_ Se intuye el eje compositivo que pasaría por la mitad de la columnata y atravesaría el pabellón hasta las escaleras de ascenso hacia el Pueblo Español.*



*Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_fotografías de la izquierda  
Pabellón replicado\_Ignasi de Solà-Morales\_Cristian Cirici\_Fernando Ramos\_1986\_fotografías de la derecha\_La pared de ónix  
remarca la simetría horizontal mucho más que en el pabellón de 1929.*

## FOTOGRAFÍAS

El hecho de tener que juzgar esta obra mediante el uso de las fotografías llevaría a otros equívocos debidos precisamente a las características intrínsecas de las propias fotografías, como el hecho de que fueran en blanco y negro o de que precisamente fueran eso: fotografías y no un edificio.

Wolf Tegethoff, tal como explica Dodds, argumenta como éste da importancia al lugar de inserción del edificio diciendo que:

*“La naturaleza se extendía casi simbólicamente a la estructura misma, haciendo que los límites se borrarán...El verde oscuro del veteado del mármol de Tinos se mezclaba visualmente con los cipreses y coníferas de alrededor...”*<sup>17</sup>

Es cierto como explica Dodds que las fotografías en blanco y negro del pabellón muestran esa similitud de texturas. Pero las fotografías publicadas en color del pabellón reconstruido contradicen lo expuesto como explica él mismo. No creo que sea necesario recurrir a ese argumento, el del edificio reconstruido, para desmontar la *mezcla visual* de la que nos habla Tegethoff. Basta con usar una de las ampliaciones de una de las *master prints* que el mismo Dodds usa en su libro.<sup>18</sup> En ella se observa el follaje de fondo tras el muro que recoge la escultura de Kolbe. Además de las coníferas se observan lo que claramente parecen plátanos (seguramente el árbol más numeroso en Barcelona) y otra planta de hoja muy clara que podría ser un arbusto en flor. Desde luego si la foto fuera en color los límites entre el pabellón y la naturaleza no se borrarían en absoluto. Así Tegethoff

*“proyecta su propio deseo de ver una conexión entre el pabellón y su contexto físico, atribuyendo las características de la fotografía en blanco y negro... al carácter físico del edificio.”*<sup>19</sup>

George Dodds

Referente a las argumentaciones teóricas concluidas a través de fotografías, y no de la propia experiencia de la visita al edificio es muy significativa la de Robin Evans ya que visita la reconstrucción del edificio y a posteriori, a partir de unas fotografías que ha hecho se da cuenta de un hecho que le llama su atención:

*“Al examinar las diapositivas que había tomado del pabellón reconstruido, me resultó difícil decidir cuál era su orientación, sin duda, un efecto de la fotografía. Más tarde cambié de parecer. No se trataba de un efecto de la fotografía, sino una propiedad del propio pabellón, una propiedad de la que no tuve consciencia mientras estaba allí. Las fotografías lo habían hecho más fácil de discernir.”*<sup>20</sup>

Robin Evans

Poco después, Evans comenta como, observando los bocetos del pabellón de un estudiante éste le pone el título al revés a su dibujo, lo cual confirma que no es el único que se ha encontrado con esa dificultad debido a la sorprendente simetría horizontal. El hecho de que el plano de simetría esté muy cerca de la altura de los ojos hace que ésta tenga mucha fuerza.<sup>21</sup>

Es decir, que Evans, a partir de unas fotos de una réplica de un edificio que se ha hecho a su vez gracias a la existencia de unas fotografías que se hicieron cuando existía el original, el del 1929, consigue articular un discurso teórico.

17. George Dodds, , *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 74 citando a Wolf Tegethoff, Mies van der Rohe: *The Villas and Country Houses*, p 87
18. Fotografía 2.9 George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 76
19. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 75
20. Robin Evans, *Traducciones, demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, Editorial pre-textos, 2005
21. Robin Evans, *Traducciones*, op. cit., p 274-275

Todo a través de imágenes. Incluso la réplica material del pabellón consigue a través de sus reproducciones fotográficas producir nuevas teorías.

Cierto es que en este caso también se puede argumentar que Evans, como hacia Tegethoff se deja llevar, en parte, por su propio descubrimiento. La existencia de la simetría horizontal es irrefutable y el descubrimiento estimulante, pero en la réplica del pabellón la pared de ónix ayuda ostensiblemente a remarcar dicho efecto. El artículo de Evans está ilustrado con seis fotografías del pabellón entre otras imágenes, todas son del pabellón replicado. En dos de ellas destaca ostensiblemente la mentada pared. Ésta está compuesta por mármol de ónix despiezado en dos partes de manera que la junta queda justo a media altura, la altura del horizonte que marca el plano de simetría. Cuando se construyó la réplica se colocaron las piezas de manera que las vetas de estas dibujaran una composición simétrica respecto a la junta central de manera que el efecto que describe Evans se reafirma gracias a esta disposición compositiva. Si se comparan estas fotografías con las del pabellón del 1929 se verá como en ese caso la pared de ónix no está compuesta de la misma manera. Este efecto cuando uno visita el pabellón replicado o, simplemente visualiza las fotos, es muy evidente. De hecho cuando uno ha visualizado tantas veces la réplica ve algo extraño en las fotografías del pabellón del 1929 y es precisamente el efecto tan distinto que produce esa pared en el conjunto del interior. Es imposible que Evans no lo conociera y si bien no invalida su teoría sí es cierto, como se ha dicho que ayuda a su reafirmación y es, como mínimo raro, que no lo mencione en su artículo. Las notas a pie de foto que ilustran su artículo son muy significativas a éste respecto: *Ludwig Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona (reconstrucción) 1986*. De alguna forma parece que quiere hacer responsable de la reconstrucción del pabellón al propio Mies. Al usar las fotografías del edificio replicado, que son las que mejor ilustran su teoría, necesita atribuir sin ningún atisbo de duda la construcción de dicha réplica al propio Mies. Su teoría, parece necesitar decirnos, se refiere a un edificio de Mies y no a una réplica en la que Mies nada tuvo que ver, lo cual en parte, debilita su tesis.

Evans también habla de cómo “Mies utilizó la asimetría en el material (travertino para el suelo y enyesado y pintado el techo) para crear una simetría óptica, haciendo rebotar la luz natural con el fin de hacer que el techo se pareciera más al cielo...” justificando que si el suelo y el techo hubieran sido del mismo material, la diferencia de luminosidad habría sido mayor. Pero, como señala Dodds, una de las fotografías retocada tiene el techo pintado dándole una textura más lisa y oscura lo cual aleja su aspecto al del pavimento aumentando la diferencia y no igualándolo a éste. Es decir que en la foto sin trazar las similitudes entre suelo y techo son mayores. Pero el hecho es que Mies o alguien de su confianza retocó ese techo tan parecido al pavimento y, además, esa foto repintada fue frecuentemente usada por Mies en sus publicaciones. Según Dodds la intención más bien hubiera sido la de destacar la diferencia entre la parte superior y la inferior de manera que la sensación de horizontalidad sería la que se querría destacar y no la de simetría. Una vez más, Evans, usa las versiones fotográficas que más favorecen a las teorías que quiere demostrar.

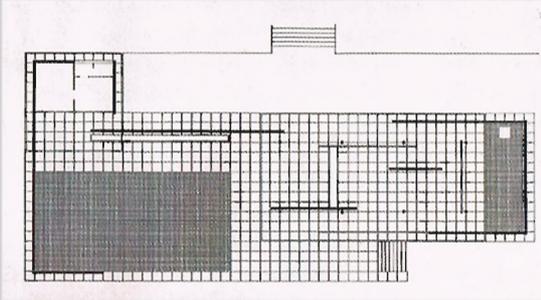
Como explica Dodds, correspondencia del archivo del MoMA entre Lilly Reich y Mies, sugiere que éste contaba con las *master prints*, dándoles más valor que al propio edificio. Cuando Mies tuvo la oportunidad de salvar el pabellón de la demolición declino intervenir. Al fin y al cabo las fotografías habían sido publicadas a lo largo de toda Europa y Estados Unidos. Como sentencia Dodds “Dándole la oportunidad de preservar las *master prints* o el edificio, Mies escogió las fotografías”<sup>22</sup>. Esto implica que el proyecto de Mies no era el edificio material sino la idea del mismo que él ya había impreso, retocado y encuadrado en las fotografías. El proyecto eran las propias fotos, y no el edificio que, con sus inevitables imperfecciones derivadas de la materialización de cualquier objeto no era digno de ser conservado.

Respecto al hecho de que las fotografías que se hicieron del pabellón del 1929 fueran en blanco y negro, cabe destacar la observación que Dodds<sup>23</sup>

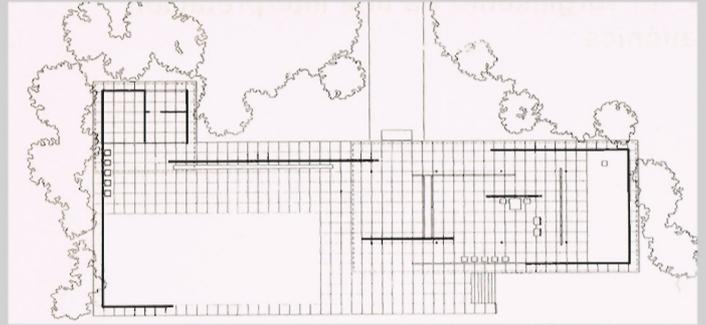
22. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 76 también explica el hecho de que un emprendedor había pensado en convertir el pabellón en un restaurante lo que hubiera implicado una serie de adaptaciones y como Mies debió preferir la imágenes del pabellón a las posibles alteraciones que se hubieran tenido que hacer del proyecto real.

23. George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, op. cit., p 177

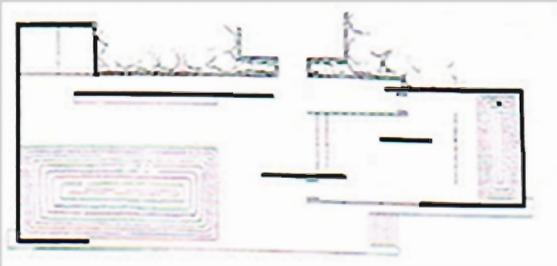
hace en su libro. Era una práctica muy común en la realización de películas usar colores que una vez transferidos a la película en blanco y negro dieran una sensación determinada que no tenía por qué coincidir con el color real usado en el set de rodaje. La paradoja es que uno de los materiales que más llama la atención del pabellón hoy, es el intenso color rojo de la cortina la cual ni siquiera aparece en las *master prints*. Podría ser, argumenta, puesto que el pabellón estaba diseñado previendo su difusión en blanco y negro que esto hubiera influido en ciertas decisiones acerca del color en un sentido en absoluto obvio hoy.



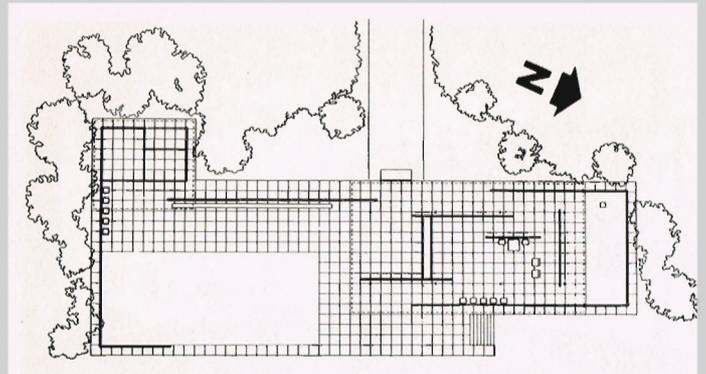
Solución final para publicar 1928-1929 (segun Evans)



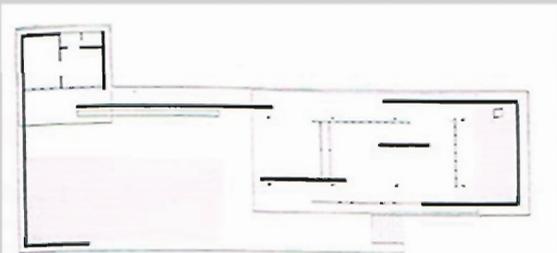
Werner Bleser, 1964



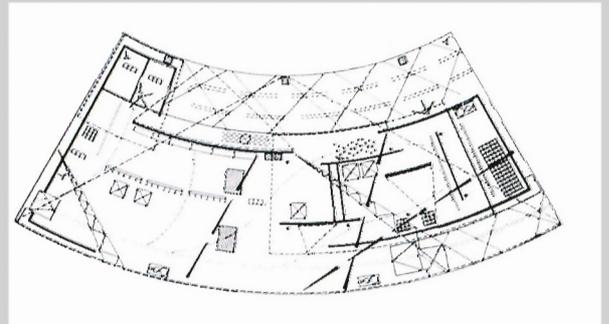
Nicolau Maria Rubió i Tudurí, 1929



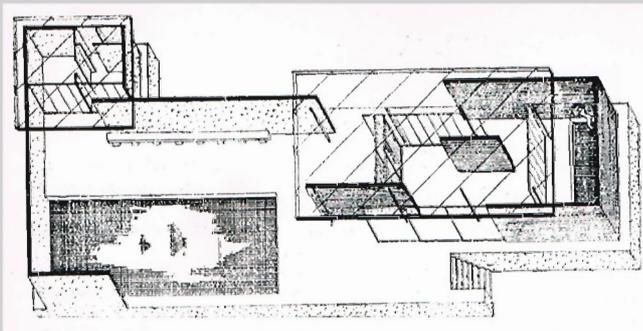
Juan Pablo Bonta, 1975



Philip Johnson, 1947



OMA, "reconstrucción", 1985



Bruno Zevi

*Diversas versiones de los planos del pabellón según las diferentes interpretaciones del mismo.*

## PLANOS

El hecho de que, una vez desmantelado el pabellón, no existieran unos planos del mismo *autorizados* por el arquitecto provocó incongruencias notables entre las diversas versiones que se sirvieron para explicarlo. Las diversas plantas del mismo que se usaron corresponden bien a personas que lo visitaron o a otras que no lo hicieron. Lo más paradójico es que algunas de las versiones, distintas entre ellas, fueron en mayor o menor medida, revisadas o editadas bajo la supervisión del propio Mies. La orientación del edificio fue pasada por alto por los críticos canónicos como señala Bonta.

El de Rubió i Tudurí fue uno de los únicos que, entre los primeros planos del pabellón que se publicaron, tuvo en cuenta la relación del pabellón con la escalera que subía hacia El Pueblo Español, dibujando una vegetación recortada geoméricamente que marca la *entrada posterior* al pabellón. Visitó el pabellón e hizo una crítica de él para una revista con lo cual es evidente que conocía el sitio y la exposición perfectamente de manera que experimentó la relación del edificio de Mies con el Pueblo Español. A pesar de eso, olvidó los pilares cruciformes y en cambio marcó los límites del plinto minuciosamente.<sup>24</sup>

El plano que publica Philip Johnson, en la monografía que acompaña a la exposición del arquitecto alemán de 1947 en el museo neoyorquino bajo la supervisión de Mies, se muestra como una pieza absolutamente autónoma del sitio presentando diferencias respecto a las fotografías como ya se ha expuesto anteriormente. En éste caso el plinto se ha extendido sobresaliendo ligeramente de los muros por todo el perímetro del pabellón.

En ninguno de los dos planos anteriores se muestra el despiece del pavimento. Bonta usa para explicar el pabellón una axonometría de Bruno Zevi en la que se detecta un error destacable.<sup>25</sup> El muro que cierra el estanque grande, en su lado corto, prolonga el mismo plano que el plinto. Esto es además incongruente con las plantas que él mismo inserta en su libro. En éste usa dos versiones del mismo plano casi idénticas. En una de ellas el techo representado con la línea de puntos del pabellón se prolonga hasta pasar por encima del estanque donde hay la escultura. Este incomprensible error se corrige en unas páginas posteriores lo cual es sorprendente.<sup>26</sup> Pero lo es aún más que el plano incorrecto que usa Bonta sea el que dibujo bajo la supervisión del propio Mies, Werner Blaser en el despacho del arquitecto en Chicago en 1964. Como señala Dodds hay tres diferencias respecto a las fotografías: la prolongación ininterrumpida del pódium a lo largo de todo el perímetro del edificio –como en el plano del MoMA de Philip Johnson–, la ausencia de la mesa grande junto a la pared translúcida y el despiece regular del pavimento. Este despiece articulado como una cuadrícula regular no fue construido de tal manera en el 1929. Tegethoff ha demostrado, como *“las piezas básicas del pavimento cuadrado de 110 centímetros de lado, que parece regular, de hecho se adaptaron a las situaciones locales. Con una variación de 81,6 y 114,5 centímetros se ajusta a las dimensiones de los elementos que supuestamente ordena. Tegethoff descubrió este hecho a partir de un dibujo acotado realizado por quién colocó el pavimento.”*<sup>27</sup>

En definitiva, parece que, a parte del injustificable *error* del techo, Mies quiso representar su versión del pabellón ideal, independientemente de cómo hubiera sido materializado en su momento. Así como manipuló las fotografías, también podía adaptar los planos del pabellón a su idea del mismo o a la idea que de él tenía en 1964. No deja de ser un proyecto virtual que solo existe en los medios de comunicación y ya no existe como realidad construida.

24. Según Josep Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p 84, podría tratarse de un *lapsus rico de sugerencias puesto que los pilares del pabellón estaban forrados de metal cromado cosa que los convertía en una vaina de reflejos que se disolvía al paso de los vistantes*

25. Para una crítica a los planos usados por Bonta ver Josep Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, op. cit., p 112

26. Edición del libro de Juan Pablo Bonta de GG de 1977. En la página 150 se muestra el plano *equivocado*, y en la 116 el mismo corregido, (la primera edición la original es la del 1975). N ediciones posteriores se corrigió.

27. Tegethoff citado por Evans op. cit. p 262, *Wolf Tegethoff, Mies van der Rohe. The villas and Country Houses*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1985, p 81-82

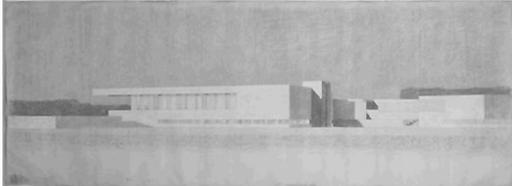
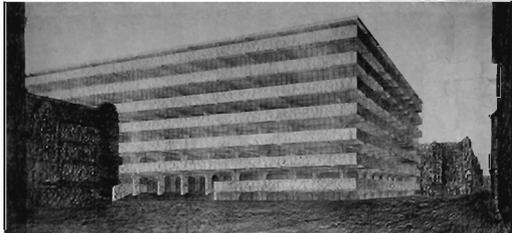


1921

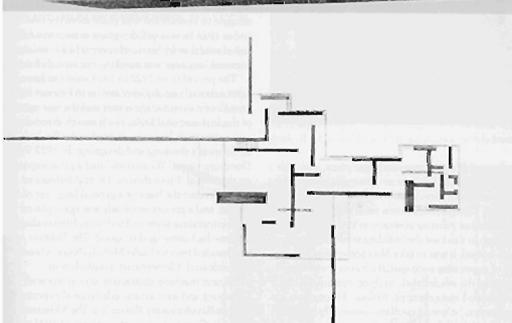
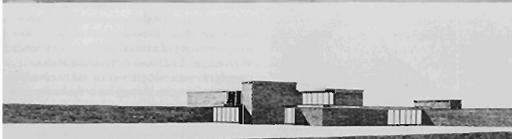
1922



1923



1924



*Algunos proyectos de Mies van der Rohe ordenados cronológicamente, de arriba a abajo, entre 1921-1924\_a la derecha los construidos.*

*1921\_rascacielos para la Friedrichstresse*

*1922\_rascacielos de vidrio (izquierda)\_casa Eichstaedt (derecha)*

*1923\_edificio de oficinas de hormigón\_casa de campo de hormigón*

*1924\_casa de campo de ladrillo (derecha)\_casa Mosler (izquierda)*

## MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En el libro de Bonta también se destaca la aportación de George Collins en la introducción de la obra *Unbuilt America* de 1976 en la que se habla de la arquitectura no construida y de cómo ésta juega un importante rol en la historia de la arquitectura gracias a las publicaciones y no a la experiencia espacial lógicamente. En este libro Collins, se refiere precisamente al hecho de que “la labor de Mies de los años 1919-1923, [se caracteriza] precisamente por la ausencia de obras construidas. Pero nunca mencionó al Pabellón de Barcelona.” Éste, según Bonta merecería una categoría adicional en el libro constituida por edificios construidos pero demolidos al poco tiempo.<sup>28</sup>

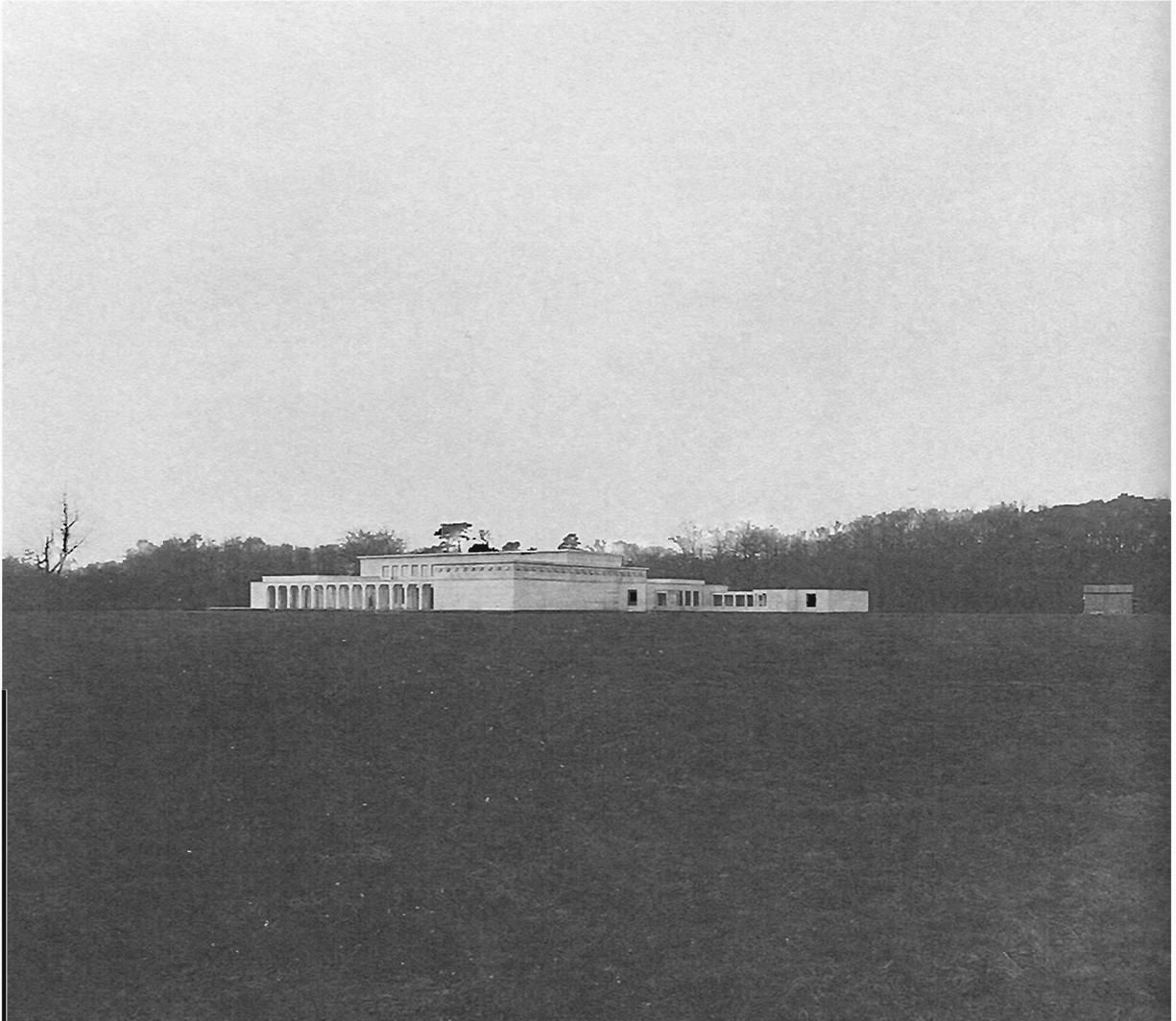
Tanto en esta última categoría como en la de arquitectura no construida la obra de Mies fue muy importante. De hecho como ha señalado Beatriz Colomina, el lugar que ocupa Mies en la historia de la arquitectura, fue instaurado mediante una serie de cinco proyectos ninguno de ellos construido (e incluso no construibles) que hizo públicos a través de exposiciones y publicaciones durante la primera mitad de la década de 1920: su propuesta de rascacielos para la Friedrichstresse de 1921, el rascacielos de vidrio de 1922, el edificio de oficinas de hormigón de 1923, la casa de campo de hormigón presentada en 1923 y la casa de campo de ladrillo expuesta en 1924.<sup>29</sup> Las casas que había construido hasta ese momento, y que continuaría desarrollando durante esos mismos años, no le hubieran llevado a ninguna parte. La tesis que Colomina sostiene es que, la arquitectura moderna no se hizo “moderna” tal como se entiende habitualmente, mediante el uso del vidrio, acero, hormigón armado, sino al involucrarse con los medios de comunicación: publicaciones, concursos y exposiciones.<sup>30</sup>

Los collages o plantas de los rascacielos citados son imágenes, ideas de proyectos. No son edificios construibles, al menos en el grado de desarrollo en el que se presentaron pero nos adelantan una era que se aproxima. Ayudan a presentar un futuro deseable y a trabajar por llegar a él, una realidad prefijada y creíble. Esta sensibilidad contemporánea que, como dice Joan Fontcuberta, nos predispone paradójicamente a la profecía. Estos proyectos no han pasado a la historia de la arquitectura por sus soluciones constructivas, que por otro lado harían famoso a Mies más adelante. El cuidado y realismo con el que Mies y su equipo construían los collages no es casual. El realismo deja poco margen a la imaginación y ayuda a fijar un icono en la mente tal como lo presenta el creador de la fotografía, un lugar que acabamos asumiendo como real en la imaginación y que deseamos, a toda costa poder visitar. Este fue, seguramente, el motivo de que unos arquitectos realizaran la réplica del Pabellón de Barcelona: las fotografías no eran suficientes para ellos. La imaginación no bastaba. Necesitaban pasearse por él, tocarlo.

Los proyectos que sirvieron a Mies para poder avanzar hacia la modernidad no eran los que construía para sus clientes sino los que se encargaba a él mismo -aunque fuera escogiendo en qué concursos competir- y que acaban materializándose en los medios de comunicación en forma de dibujos, planos, maquetas y sobre todo los impactantes collages que una vez realizados se fotografiaban para poder publicarse. A falta de clientes reales que permitiesen hacer una arquitectura real Mies construye para sí mismo. “Mies construye siempre la misma casa para el mismo cliente: el habitante Mies.”<sup>31</sup> En las casas patio, como explica Iñaki Ábalos, no hay programa familiar, en ninguna de las casas hay más de una cama.<sup>32</sup>

Y el ámbito de las exposiciones fue el que le permitió experimentar qué pasaba con esa arquitectura virtual al materializarla mediante maquetas a escala 1:1 en los numerosos proyectos que realizó junto a Lilly Reich. Éstas, una vez terminada la exposición, se desmontaban y, por lo tanto, para luego poder editarlas en los medios y difundirlas se documentaban fotográficamente. Seguro que Mies debía tener cierta sensación de estar construyendo escenarios, arquitectura efímera, maquetas a escala 1:1 que solo mediante la

28. Juan Pablo Bonta, op. cit., p 186, en el que cita el libro de Alison Sky, Michelle Stone, *Unbuilt America*, Abbeville Press, 1976
29. Beatriz Colomina, *la casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*, Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 4 / Ver también en el mismo número el artículo de Moisés Puente, *Mies el habitante* dónde se argumenta como estos proyectos fueron producidos sin encargo ni cliente p 24
30. Beatriz Colomina, *la casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*, op cit, p 6 / ver también de la misma autora el artículo *Mies Not*, en “*The presence of Mies*”, editado por Detlef Mertins (Princeton, NJ): Princeton Architectural Press, 1994, p 211
31. Moisés Puente, *Mies el habitante*, op. cit., p 24-25
32. Iñaki Ábalos, *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p23. En el mismo artículo el autor dice en la p 34 : en esos complejos programas de construcción del sujeto y la casa, Mies está haciendo un autorretrato, estaba ofreciendo su persona como proyecto



*Mies van der Rohe\_Villa Kröller-Müller\_1912-1913\_maqueta a escala 1:1 en el emplazamiento*

fotografía se podían conservar, difundir y conseguir una durabilidad inalterable. Eso en algún grado debía influir a sus decisiones proyectuales, ya que como pasó con el pabellón y las construcciones de las otras exposiciones, estaban construidas rápidamente y para durar poco, sabiendo de antemano que acabarían desapareciendo.

Tenía experiencia en ello desde muy joven. En 1912 Mies hizo el proyecto de la casa para los coleccionistas de arte Krölller-Muller. Se hizo una maqueta de madera y tela a escala 1:1 con la intención de que los promotores pudieran juzgar adecuadamente el proyecto. Aunque el proyecto nunca llegó a construirse se conserva una fotografía de la maqueta. El aspecto de la casa, en el caso de haberse construido no hubiera diferido mucho del de la imagen o, al menos, de una fotografía de la misma tomada a cierta distancia como es el caso. Que un cliente se pueda permitir una maqueta a escala 1:1 no es una cosa nada habitual. La presencia del modelo seguro que debió impresionar al joven Mies que por entonces contaba con 26 años. Una maqueta a escala real es aquello más parecido que se puede hacer a construir un edificio, sobre todo respecto a la sensación espacial resultante. En el artículo que Rem Koolhaas le dedica a este hecho en *S,M,L,XL*, éste se pregunta si la maqueta pudo influenciar más a Mies que la propia arquitectura clásica que ésta quería encarnar: “¿fueron su blancura y su ligereza una abrumadora revelación de todo aquello en lo que aún no creía?” Y se pregunta si “¿Fue la casa de tela la que lo llevó al muro cortina?”<sup>33</sup> También el resultado fotográfico donde el edificio parece real debió ser una experiencia reveladora. Mies conservó la fotografía que se publicaría en el catálogo del MoMA que realizó Philip Johnson para la exposición del 1947 cuando tenía 61 años. La construcción de una maqueta a escala 1:1 para sacarle unas fotos a la misma: eso fue el proyecto Krölller-Muller, un escenario teatral. Nada que ver con la actividad que uno esperaría del hijo de un cantero.<sup>34</sup> Al final de su artículo Koolhaas dice que lo más extraño es que preguntando a Philip Johnson sobre el incidente este le dice que nunca ocurrió, que la fotografía era un montaje. No es importante si es cierto o no. Pero si eso fuera cierto querría decir que Mies intentó hacer pasar un fotomontaje por un edificio real lo cual no sería nada sorprendente visto lo visto: ¿realidad virtualizada o virtualidad hecha realidad? La fina línea entre realidad y ficción se emborrona y como puntualiza Colomina lo que cuenta en los edificios de Mies no es como están realmente construidos, sino como se ven, su aspecto. Lo que cuenta es su imagen, su imagen fotográfica.<sup>35</sup> Además, continúa, los medios efímeros como las publicaciones, los periódicos, las exposiciones, los concursos, son paradójicamente en muchos sentidos más permanentes: te aseguran un lugar en la historia, en el espacio histórico.

Parece muy claro que a Mies lo que le importa es el resultado fotogénico de la obra, una obra que construye, como se ha dicho para el mismo y para su verdadero cliente que no es el promotor sino la audiencia: el público. El público, en su mayoría, no consume edificios sino imágenes, así que aquello en lo que se ha de trabajar más y mejor es en las imágenes.

¿Como se explica sino como se pudo construir la casa Farnsworth? ¿Una caja de cristal en un clima como el de Chicago? Durante el proceso de proyecto y construcción de la misma Edith Farnsworth y Mies pasaron de una más que buena relación a una serie de malentendidos por cosas tan obvias como el simple *capricho* de la señora de tener un armario ropero que Mies no consideraba necesario en una casa de fin de semana. Mies luchaba por hacer su proyecto con sus necesidades y no las de la clienta, el proyecto era para él. Los malentendidos acabaron en el juzgado y con duras polémicas en la prensa. En ellas se acusaba a Mies de obligar a una mujer a vivir según el dictado de sus normas y caprichos en un artículo en la revista “*House Beautiful*” titulado “*La Amenaza a la Próxima América que viene*”<sup>36</sup>. Dicha amenaza era el estilo internacional y el mejor ejemplo de ello la casa Farnsworth. El artículo relacionaba la dictadura del *minimalismo*, “*la desnudez del mínimo de aparatos y posesiones a fin de no estropear el aspecto limpio*”, con el comunismo. Frank Lloyd Wright leyó el artículo y, estando de acuerdo con lo que se exponía, escribió a Gordon para ofrecerle sus servicios. Un colaborador de Wright en

33. Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Edited by Jennyfer Sigler, 1995, The Montacelli Press, Italy, 1998, p 63.
34. Sobre una crítica al hecho de que gran parte de los teóricos destaquen insistentemente el hecho de Mies fuera hijo de un cantero ver Beatriz Colomina *Mies Not*, op. cit., p 211
35. Beatriz Colomina *Mies Not*, op. cit., p 211
36. Elizabeth Gordon, “*The Threat to the Next America.*” *House Beautiful*, abril 1953; citado en Friedman, *Women and the Making of the Modern House* H.N.Abrahams publishers, New York, 1998, p, 141.



*Exposición Mies van der Rohe en el Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York\_1947\_Fotografía de Charles Eames\_ en la ampliación dos mujeres en frente del panel fotográfico de gran formato y realismo de la casa Tugendhat.*

Taliesin acabó siendo el director de edición de la revista y por lo tanto un importante aliado para Wright.<sup>37</sup> Wright, consciente de que *el partido* se jugaba en los medios de comunicación, en revistas como “House Beautiful”, no tardó en tratar de conseguir su favor. Las grandes figuras de la arquitectura luchaban por el favor de los medios.

Otro motivo que ayuda a sostener la teoría de que una de las cosas que más importaba a Mies es la fotogenia de sus obras es que algunos de sus edificios no envejecen bien si nos referimos al mantenimiento. Parecen pensados para el momento de la foto. A partir de ese momento la degradación inevitable de ellos no importa. El arquitecto coge su cámara fotográfica y, una vez documentada la obra, puede desaparecer. La casa Fransworth, por ejemplo. ¿Una estructura metálica en un lugar inundable? Seguramente no es la mejor opción. Hans-Christian Schink, fotógrafo al que encargaron un reportaje sobre dicha casa escribe como ésta lucha contra los ataques de la naturaleza: “*repetidas inundaciones que también ignoran el nivel elevado de la casa, miradas de insectos para los que la casa es una enorme linterna cuando se ilumina por la noche, óxido que ataca los pilares, hojas caídas de los pilares que decoloran el travertino claro de la terraza, e incluso el sol tardío de otoño que caldea la casa hasta hacerla parecer una sofocante incubadora*”, y acaba diciendo: “*La imagen oculta los conflictos que existen. El fotógrafo crea una nueva ilusión.*”<sup>38</sup>

La casa es invivible y Mies conocía perfectamente los problemas que podía tener ésta, pero no le importaba porqué como con el pabellón de Barcelona, lo que le interesaba eran las fotografías. Las fotografías no se oxidan, no envejecen y además las puede consumir eternamente un montón de clientes: el público y no uno solo.

Entre 1937 y 1950 Mies van der Rohe patentó unos diseños para la producción de grandes rollos fotográficos para papel de pared.<sup>39</sup> La intención era producir grandes medidas que dieran el tamaño completo de un rollo de papel de pared y con gran calidad de impresión: realismo. “*Ahora será posible, por ejemplo, colocar imágenes de paisaje en la pared y hacer que esta disuelva visualmente su superficie continua o colocar imágenes con perspectiva, provocando efectos espaciales de profundidad hasta ahora desconocidos (...)*”.<sup>40</sup> Estuvo trabajando en esos proyectos mientras realizaba el proyecto de la casa Resor. Ver ahora los collages que hizo para ella ya no es lo mismo. Esto hace replantearse, en algún aspecto, la concepción del espacio en Mies ya que implicaría la construcción, no ya para obtener fotografías, sino literalmente con fotografías!

37. Meryle Secret, *Frank Lloyd Wright: a Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 1998, p 551. En el libro se cuenta la anécdota de como Elizabeth Gordon, influyente periodista en el ámbito de revistas de Nueva York, se hizo amiga de Wright. Después de haber escrito el artículo en la revista contra el movimiento internacional, en el que además de Mies se citaba a Gropius a Le Corbusier y al MoMA como promotor de la operación, recibió un telegrama anónimo firmado por EL PADRINO. “*NO SABIA QUE LO LLEVABAS DENTRO. A PARTIR DE AHORA ESTOY A TU SERVICIO.*” El remitente era de Spring Green, donde Wright tenía su sede: Taliesin, con lo que Gordon enseguida preguntó a que se refería con el mensaje. Le dijo que sería bienvenida a contar con los servicios de los empleados de Taliesin (incluido John DeKoven Hill, que acabó de director de edición de la revista)
38. Hans-Christian Schink, *Fotografiar la casa Fransworth*, Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 169
39. Sobre las patentes para la producción de papel de pared fotográfico de Mies y la concepción del espacio con su uso ver el Artículo de Dietrich Neumman, “*...Wallpaper with arctic landscapes...*” último capítulo del libro *Mies and Modern Living. Interiors. Furniture. Photography*. Edición a cargo de Helmut Reuteer y rigit Schulte, Hatje Cantz, Hagen, 2009
40. Nota de la descripción de una de las patentes de Mies del artículo de Dietrich Neumman, “*...Wallpaper with arctic landscapes...*” último capítulo del libro *Mies and Modern Living. Interiors. Furniture. Photography*. Edición a cargo de Helmut Reuteer y rigit Schulte, Hatje Cantz, Hagen, 2009



## LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

El lugar donde Mies construyó un pabellón temporal para representar a Alemania en 1929 lo ocupa hoy una réplica. En 1986 se amplía con una nueva pieza, colocada aproximadamente en el lugar donde existió el pabellón alemán, el Pueblo Español.

El Pueblo Español, construido el mismo año que el pabellón *“Es una impresionante reconstrucción de edificios, característicos de todas las regiones de la península...”*<sup>1</sup>

Alexandre Cirici



*Cuarteles militares que en su día ocuparon el espacio del parque Gezi en Taksim, Istanbul.  
Proyecto de centro comercial que se pretende construir en el mismo lugar: la recreación, más o menos literal, de una imagen del pasado.*

# LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

## CAPÍTULO 4

### CONSTRUCTORES DE IMÁGENES

La ciudad contemporánea se construye en parte, y cada vez con mayor frecuencia, afrontando el proyecto urbano con una actitud paralela a la que llevo a unos arquitectos<sup>2</sup> a la creación de la réplica del pabellón. La ciudad contemporánea deviene la construcción, literal, de una imagen.

La competencia entre algunas ciudades por disputarse el mercado turístico ha hecho que éstas actúen como las empresas cuando venden un producto. Por ejemplo, se habla de la marca Barcelona. Los ayuntamientos contratan a especialistas en máquetin y publicidad, que han de proyectar las estrategias para promocionar esa *marca*. Unos asesores de imagen decidirán qué aspecto ha de tener la ciudad. Como dice Sharon Zukin “(...) *promocionar tanto productos como ciudades, cada vez más, depende de la creación de imágenes de máquetin (...) las representaciones visuales son hegemónicas tanto en nuestra experiencia sensual de las ciudades como en la cultura de consumo contemporánea (...). Así que no es sorprendente que los artistas visuales jueguen un papel clave productivo en la creación y el proceso de imágenes para la economía urbana.*”<sup>3</sup> Entre estos artistas visuales están, los arquitectos que son quienes finalmente construyen la imagen de la ciudad, bien sea ésta una infografía o la verificación de ésta mediante su construcción real.

El turista es, el principal cliente que consume estas imágenes y, al cliente, *no se le puede engañar*. Ha de encontrar aquello que espera de la ciudad. Aquello que previamente ha aprendido a través de los medios de comunicación: en las revistas, en las películas<sup>4</sup>, en las imágenes de los folletos de las agencias de viaje o en las guías visuales turísticas. Una vez en el destino buscará desesperadamente aquella imagen prefijada que colme su expectativa. Por eso las imágenes que supuestamente representan a estas ciudades acaban siendo tan determinantes en los proyectos urbanos: la industria del turismo es una importante fuente de ingresos para la ciudad y no se puede menospreciar. El turista-cliente ha de poder fotografiar aquella imagen previamente proyectada y que ha venido a buscar.<sup>5</sup>

Por ejemplo en Barcelona, se han destruido infinidad de edificios de los cuales únicamente se ha mantenido la fachada ya que ésta estaba catalogada por patrimonio. Sólo aquello que se ve des de la calle, la fachada, estaba protegido. Muchos de ellos ni siquiera tienen un gran interés. Su único mérito es ser viejos. Esto justifica un gasto ingente en montar un potente andamio que sostenga en pie la fachada mientras se le cambian por completo las tripas al edificio. Se mantiene de esta forma el decorado *romántico*. Esta es la imagen que ha decidido venderse por lo tanto ha de ser *construida*.

Actualmente estamos desarrollando un proyecto de rehabilitación de un edificio renacentista en la ciudad de Zittau que está en lo que fue la República Democrática de Alemania. Es una ciudad en crisis que pierde población y aspira a hacer del turismo un motor que la revitalice. En una reunión con los técnicos del ayuntamiento nos dicen que las fachadas que dan a la calle se han de mantener pero que en las del patio interior del edificio podemos hacer lo que queramos. Es decir que te invitan literalmente a construir un decorado para turistas. Sólo aquello que se ve se conservará. El proyecto arquitectónico y urbano trata pues, de construir una imagen fotogénica la cual explicará una

1. Alexandre Cirici, *Barcelona pam a pam*, Editorial Teide, Barcelona, 1976, p 119
2. Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos y Ana Vila. Nos referimos a la necesidad obsesiva de construir aquello que sólo existía en imágenes, tal como se ha explicado en el capítulo anterior.
3. Sharon Zukin, *How to create a culture capital* en el catálogo de la exposición celebrada en la Tate Modern en Londres en el 2001: *Century City, Art and culture in the modern metropolis*, editado por Iwona Blazwick, Tate Gallery publishing LDT Millbank, London, 2001, p 260. Parte de la cita se refiere a unas palabras de Richard Sennett *The Conscience of the Eye*, New York 1990 .
4. Piénsese por ejemplo respecto a Barcelona, en películas como “*Vicky Cristina Barcelona*” de Woody Allen, “*Todo sobre mi madre*” de Pedro Almodóvar o “*L’auberge espagnole*” de Cédric Klapisch sobre el fenómeno Erasmus. Todas ellas se podrían calificar de spots publicitarios sobre una ciudad tópica. Estas son tres de las seis películas que constan en el elenco que Barcelona Turisme tiene en su web en el apartado *Barcelona Movie Walks* donde una breve explicación del film se acompaña de un plano de la ciudad con las localizaciones. <http://www.barcelonamovie.com/rutes.aspx>
5. M.Christine Boyer comenta en su texto *Ciudades en venta* en Michael Sorkin: *Variaciones sobre un parque temático*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p 212 como Umberto Eco denomina a este fenómeno “nueva estética de la serialidad” y como “*el público no atento se dedica a comprobar la fidelidad de la copia respecto al original (...) el placer que siente el espectador se fundamenta, en gran medida, en el previo conocimiento de lo que va a ocurrir.*” Referido al texto de U.Eco “*Innovation and repetition: between Modern and Postmodern Aesthetics*”, en *Deadalus*, otoño de 1985, p 161-184.

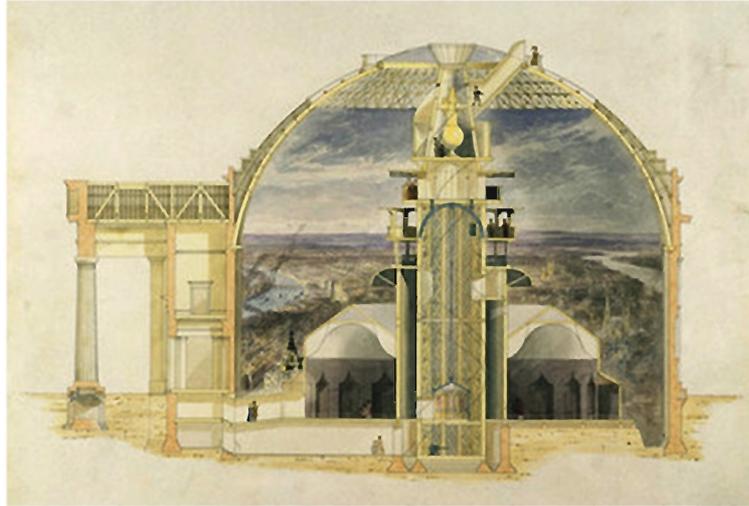


*The Truman Show*\_1998\_director Peter Weir\_fotograma de la película en el momento que su personaje llega al límite físico del plató televisivo y toca la pared pintada con un *panorama* del cielo.

historia falseada y parcial de la ciudad. Es la ciudad de *piedra-cartón*: fachadas de piedra que cumplen la función de una de cartón-piedra.

La ciudad, como diría Adolf Loos, ha sido *potemkinizada*<sup>6</sup>. Igual que en los pueblos rusos de Potemkin<sup>7</sup> se han levantado unas bambalinas para el disfrute de los turistas-fotógrafos que han comprado un pase para una obra de teatro, para moverse a través de unas imágenes de la ciudad construida. Ellos son los protagonistas, y los habitantes de la ciudad, los extras. Todo sucede exactamente como en la película *el Show de Truman*<sup>8</sup>.

6. Adolf Loos, *La ciudad potemkinizada* en *Escritos I, 1897-1909*, edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas, El Croquis Editorial, Madrid, 1993, p114
7. En 1787, Potiomkin, el favorito de Catalina la Grande, hizo edificar bastidores/fachadas pintadas a lo largo de la ruta de visita de ésta, para presentar pueblos idílicos en la recién conquistada Crimea, pero para encubrir la verdadera situación catastrófica de la región.  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Pueb Pu\\_Potemkin](http://es.wikipedia.org/wiki/Pueb_Pu_Potemkin)
8. *The Truman Show* de Peter Weir, 1998



*London Colosseum\_ Decimus Burton\_ 1827 en Regent's Park, Londres\_ sección  
Visión del interior con la panorámica de Londres del artista Thomas Horner*

## DOBLES DE CIUDADES

Esta ciudad teatralizada, este simulacro de ciudad no es nuevo. Existe una tradición de la ciudad como representación mimética de sí misma en forma de imagen idealizada: una ciudad *mejor* que la real que es sucia, ruidosa, caótica y conflictiva.

El caso de Venecia es paradigmático. Mediante las *vedute* del siglo XVIII, Venecia consiguió crear una imagen paralela a la real que vivía en los cuadros de Canaletto y otros *vedutistas*. “(...) *forma poco a poco un doble que sustituye a la ciudad, hasta el punto que ésta acaba siendo medida y juzgada a partir de este doble (...)*”<sup>9</sup> Como han demostrado Dario Succi, Annalia Delneri y André Corboz las *vedute* no se corresponden a la realidad topográfica. Mediante sofisticadas estrategias visuales el pintor corrige la ciudad ampliando o comprimiendo los espacios públicos, modificando los puntos de vista o usando varios simultáneamente o insertando edificios existentes de otros lugares a modo de collage. La composición resultante representa mejor la imagen optimista de la República de Venecia que la propia ciudad real en una suerte de producto propagandístico o publicitario que se adelanta a las técnicas de máquetin actuales. Refiriéndose al capricho con el puente de Palladio pintado por Canaletto, el deseo de hacer realidad la imagen confunde a los venecianos “*que han pedido cual era ese sitio de la ciudad que ellos aún no lo habían visto. Ahora aquello que ya ha hecho Canaletto, querríais que se hiciera presente (...)*”<sup>10</sup>,

Lo paradójico es que al final Venecia ha acabado siendo un decorado teatral, una imagen estereotipada de ella misma como lo era la que presentaba Canaletto, pero de piedra en vez de pintura, una no-ciudad.<sup>11</sup> *Cuando era una ciudad estaba haciendo en piedra su propia estructura económica y su propia estructura social*<sup>12</sup>, ahora es una ciudad de piedra-cartón.

En 1827 se construyó en Regent’s Park el London Colosseum diseñado por Decimus Burton. A pesar de su nombre el edificio era una réplica del Panteón de Roma. En el interior de éste se mostraba una visión panorámica de Londres que el artista Thomas Horner había pintado desde lo alto de la cúpula de St. Paul’s aprovechando que ésta estaba siendo reparada. En el centro del Colosseum se construyó una plataforma que simulaba el andamiaje de Sant Paul’s, su cúpula y el crucero. Una vez arriba se podía disfrutar de la vista aérea de Londres pintada que colgaba de las paredes prolongándose 360 grados. “*lo que el artista que esbozó este panorama vio sólo en las primeras horas de una mañana brillante, el visitante del Colosseum podrá contemplar durante todas las estaciones, y todas las horas del día*”<sup>13</sup> Las crónicas de la época destacaban el hecho de que el artista tenía que trabajar muy temprano, al amanecer, para evitar la humareda que tapaba el cielo de Londres. Con el panorama de Horner se conseguía generar un paisaje sintético, aséptico, atemporal, absolutamente controlado y desconflictivado. En el interior de un edificio que es una réplica –el Panteón– se reproduce otro edificio de Londres –St. Paul’s– desde el que se observa una imagen de la propia ciudad, pero una imagen *mejor* que la ciudad real<sup>14</sup>. M.Christine Boyer comentando la historia del Colosseum londinense habla de la inauguración de la era de las reproducciones y de como “*la auténtica ciudad, jamás mostrada en su realidad, desaparecía de la vista. Su caos, sus diferencias de clases, sus trampas, sus vicios: todo quedaba fuera de la estructura circular, más allá del horizonte que controlaba la vista. La propia imagen de la ciudad se convertía en espectáculo.*”<sup>15</sup>

Hoy hemos conseguido ya prescindir de esas imágenes que representaban la ciudad ya que han sido construidas. Ahora habitamos la *veduta* veneciana o el panorama londinense: la mimesis de un modelo de ciudad aséptica, limpia, perfecta y aparentemente falta de conflicto. Esta ciudad simulada, esta construcción de una imagen, paradójicamente no puede ser bien representada mediante imágenes ya que ellas son meras copias de la imagen *histórica* a la que hacen referencia. “*Ella misma es la mejor y más*

9. André Corboz en el catálogo de la exposición del mismo nombre: *Canaletto. Una Venècia imaginària* que se celebró en el CCCB de Barcelona en el 2001. A cargo de Dario Succi i Annalia Delneri, Edita Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2001, p 26
10. Dario Succi i Annalia Delneri, *op. cit.*, p 156 citando a Francesco Algarotti *Opere del conte Algarotti*, Venecia, 1765, tomo VI, p 74-77. Se refiere al cuadro en el que Canaletto sustituye el puente de Rialto por uno ideado por Palladio para el mismo sitio y donde además añade, a cada una de las orillas, otro edificio palladiano construido en Vicenza : el Palazzo Chiericati a un lado y la Basílica al otro.
11. Sobre el concepto de no-ciudad ver Fèlix de Azúa, Félix Duque, Luis Fernández-Galiano, Eduardo Mendoza, Rafael Moneo, Manuel Delgado, Vicente Verdú, *La arquitectura de la no-ciudad*, Cátedra Jorge Oteiza Universidad pública de Navarra, 2004.
12. Fèlix de Azúa, *La arquitectura de la no-ciudad, op. cit.*, p 235
13. N.Whitlock, *Picture of London*, 1835. <http://www.victorianlondon.org/entertainment/colosseum.htm>
14. En los alrededores del London Colosseum había además multitud de edificios-simulación como un Templo de Vesta en ruinas, un templo griego también en ruinas o un chalé suizo con un glaciar. <http://www.victorianlondon.org/entertainment/colosseum.htm>
15. M.Christine Boyer, *Variaciones sobre un parque temático, op. cit.*, p 210

*convinciente representación de la sociedad que ella habita. Una pintura del centro escenográfico de Barcelona sería una mala pintura del ochocientos.”*<sup>16</sup>

16. Félix de Azúa, La arquitectura de la no-ciudad, *op. cit.*, p 194

## ICONOS

Gran parte de la arquitectura contemporánea está dominada por la imagen. Los grandes despachos de arquitectura son convocados por los ayuntamientos de las ciudades o las grandes corporaciones privadas a concursos restringidos que han de asegurar la construcción de su particular icono. Una imagen que los represente de forma sintética y que sirva para vender.

La competencia es fuerte. El mercado se ha internacionalizado y la velocidad a la que circula la información, y a la que han de dar respuesta a las demandas de los clientes los arquitectos, se incrementa. Los potenciales compradores del producto que ofrece el arquitecto abarcan cada vez una variedad cultural más diversa. Eso hace que los proyectos arquitectónicos acaben simplificándose, hasta tal punto que, se transforman en una imagen promocional fácil de asimilar por el mayor número de personas lo más distintas posible. En muchos casos eso es lo que acaba primando frente a otros valores que también la arquitectura puede ofrecer.

El arquitecto, por lo general, desea construir. Por eso si quiere hacerlo en las condiciones antes descritas acaba transformado en una especie de actor-vendedor. Usa las leyes del márketing como cualquier otro sector productivo: crea sus productos icónicos que vende, en gran parte, en forma de imágenes. *“La oferta y la demanda son las que regulan las formas arquitectónicas. Aquel que mejor responde al deseo de la gente será quien más construya.”*<sup>17</sup>

Hablando de William Pereira y Bjarke Ingels, Eduard Sancho, dice *“Sus imágenes son vendidas para relacionarlas con el progreso de una compañía o el desarrollo de un país. El rendering ya no es una simple imagen y deviene una prueba de la voluntad del cliente-compañía-país en innovar.”*<sup>18</sup>

El efecto expansivo y multiplicador de internet hace que esas imágenes se consuman en todo el mundo y que reciban *“la atención del público internacional. De los millones de personas que reconocen sus formas –las de los edificios de Ingels- a través de los media sin ser nunca capaces de visitarlos. Todos nos transformamos en potenciales clientes de los edificios. Todos somos la audiencia.”*<sup>19</sup>

La importancia que tiene la composición de esas imágenes es vital, ya que de su éxito, y no tanto de que se construya de una forma correcta el edificio, dependerá que el arquitecto-creador-de-imágenes consiga más encargos. Como pasaba con los críticos del Pabellón de Mies: fueron muchos más los que *visitaron* las imágenes que la construcción propiamente y de ahí la importancia de éstas. Además las imágenes que se consumirán a través de los media –cada vez más hiperrealistas- pueden inducir a la confusión entre realidad y ficción. Eso hace que el valor entre lo real y lo ficticio, entre la construcción y la imagen, se aproxime. Como imágenes tienen una importancia equivalente o incluso superior al edificio construido. Además como también paso con Mies, pero ahora aprovechando el efecto multiplicador de la red, el potencial propagandístico de dichas imágenes puede llegar a generar otros encargos que sí que se construirán.

17. Adolf Loos, *La ciudad potemkinizada* en *Escritos I, 1897-1909, op cit.*, p115

18. Eduard Sancho Pou, *Architectural Strategies (Marketing, Icon, Politics, Masses, Developer, The No. 1)*, Grup editorial 62, Ediciones Península, Barcelona, 2012, p 58

19. Eduard Sancho Pou, *Architectural Strategies (Marketing, Icon, Politics, Masses, Developer, The No. 1)*, op cit., p 58

## ESPACIO PÚBLICO

Esta ciudad contemporánea construida a partir de esas imágenes, bien sean un decorado histórico falseado o un *render* futurista, necesita a toda costa mantener el aspecto pulcro y optimista que caracteriza a las mencionadas imágenes. El espacio público ha de mantener esa apariencia relamida de las infografías que no admite, por citar a algunos a: mendigos, prostitutas, vendedores ambulantes, vagabundos o drogadictos. La prensa se apresura a destacar la degradación de ciertos lugares por su simple presencia. Automáticamente los poderes públicos tienen la coartada para actuar ya que la presencia de esos personajes no sólo es incívica sino que además –y se hace hincapié en ello- es muy peligrosa.

Durante el verano del 2009, la publicación de unas fotografías de gente practicando sexo junto a las columnas del Mercado de la Boquería de Barcelona<sup>20</sup>, provocó un sonado escándalo en la prensa local. En los artículos que se referían a ello se destacaba insistentemente en cómo *la prostitución subsahariana invadió Las Ramblas*<sup>21</sup> o la condición de rumanas de otras de las meretrices. En ningún caso se nos informaba de la nacionalidad de los supuestos clientes. Al cabo de un año se escribía como ese espacio público simbolizó *la degradación de La Rambla* durante el transcurso de los actos comentados como si no hubiera existido siempre ese ambiente en la zona. La única novedad era que la prensa había publicado unas fotografías explícitas en portada.

Todo ello sirvió al Ayuntamiento para anunciar que cerrarían, por las noches, el espacio público del perímetro del mercado tal *“como pedían vecinos y puesteros”*. Esa *“(…) iniciativa se suma a otras actuaciones (…) enmarcadas en la lucha contra los malos usos y el incivismo (…) dentro de las cuales también se enmarca la sustitución de los bancos de la plaza Urquinaona -ahora con reposabrazos para evitar que se conviertan en camas- (...)”*<sup>22</sup> Todo ello acompañado de la instalación de videocámaras de seguridad y más agentes de policía.

En otro artículo sobre el mismo tema se destaca el inicio de la modernización de los once quioscos de prensa de la Ramblas, *“que a partir de ahora sólo podrán dedicar un máximo del 20 por ciento de su oferta a productos de recuerdos o souvenir”* con la intención de que *“cumplan funciones de “servicio público” y se conviertan en puntos de referencia donde se puedan hacer trámites municipales, y donde además se puedan adquirir tarjetas de transporte o entradas para actividades culturales”* y continúa explicando cómo tras *“la reconversión de las paradas de pájaros podrán ser destinados para la venta de productos artesanales, artículos con denominación de origen, libros o helados”*<sup>23</sup> que deben ser más acordes a la imagen del spot publicitario de un turoperador que ha de promocionar la ciudad, una ciudad perfecta con unos ciudadanos homogeneizados.

Esta anécdota ejemplifica un proceso muy simple y conocido: primero se deja degradar una zona y luego se destaca su peligrosidad para tener la coartada y actuar, en este caso cerrando un espacio público. En ningún caso se insinúa la posibilidad de una solución alternativa a las barreras físicas que impiden el disfrute del lugar. Tampoco se habla del porqué de la presencia de prostitutas o “sin techo” en la zona. Siempre se destaca su incivismo.

En el caso anterior una verja cerrada denota que ese no es un espacio para disfrute de cualquiera con su presencia física. Malévolamente más sutil es la existencia de falsos espacios públicos que cada vez son más frecuentes, especialmente en el ámbito anglosajón.

En Londres, el Canary Warf, inauguró un modelo de espacios en manos privadas que ha incrementado su dispersión a lo largo de toda Gran Bretaña. *“La consecuencia ha sido la creación de un nuevo medio ambiente caracterizado por una alta seguridad y reglas extremas. A menudo se prohíbe ir*

20. Bertran Cazorla, *Sexo de pago en plena calle junto al mercado de La Boquería*, El País, 1/09/2009
21. Raúl Montilla, *El Ayuntamiento cerrará con una verja los porches de la Boquería*, La Vanguardia, sección Vida, 03/09/2010
22. Raúl Montilla, *El Ayuntamiento cerrará con una verja los porches de la Boquería*, op cit.
23. *Barcelona cerrará antes de fin de año el porche del mercado de la Boquería*, El País 2/09/2010
24. Anna Minton, *We are returning to an undemocratic model of land ownership*, The Guardian, 11/06/2012

en bicicleta, monopatín o patines, tocar música, repartir periódicos gratuitos, filmar o sacar fotografías y –especialmente- protestas de tipo político.<sup>24</sup>

Generalmente se trata de proyectos de gran envergadura, caros de construir y mantener, razón por la que muchos gobiernos locales prefieren dejar la responsabilidad de su desarrollo en manos privadas. A veces sucede - como en el caso del Olympic Park de Londres- que, aunque “los promotores privados no fueron capaces de conseguir fondos prestados suficientes (...) han continuado adelante porque el gobierno consideró que, como en el caso de los bancos, el proyecto era demasiado grande para dejarlo caer.”<sup>25</sup>

El problema más grave referente a estos espacios es que “no son simples centros comerciales cerrados (...)” son sitios a cielo descubierto que parecen enteramente públicos a los viandantes fortuitos.<sup>26</sup>

Como subrayó la protesta Occupy, los propietarios privados pueden negar el derecho de entrada a miembros del público, cerrando franjas de la ciudad. Muchos de los promotores de este tipo de espacios argumentan que “crean espacios públicos dónde antes no existían”<sup>27</sup>, pero muchas veces son espacios que se han dejado degradar, para ahorrarse el mantenimiento y venderlos a precio de saldo sin el menor escrúpulo para con sus moradores que acaban viéndose obligados a irse. Luego estos lugares se reconstruyen según el interés particular aunque, como se ha visto, a veces los entes públicos locales también aporten dinero.<sup>28</sup>

La construcción de este tipo de ciudad pudo empezar en una sala en la que unos inversores observaban atentamente el pase de una presentación power-point en el que se les vendía un proyecto urbano presentado mediante unas fotografías hiperrealistas realizadas por un arquitecto. Unas imágenes de un proyecto que incluían no sólo edificios brillantes y esbeltos, sino a personas de la misma condición y no otra. Unas imágenes que acaban siendo las que construyen la ciudad contemporánea.

25. Anna Minton, *We are returning to an undemocratic model of land ownership*, op cit,
26. Jeevan Vasagar, *Public spaces in Britain's cities fall into private hands*, The Guardian, 11/06/2012
27. Jeevan Vasagar, *Public spaces in Britain's cities fall into private hands*, op cit., se refiere al proceso de intento de ocupación de la bolsa de Londres, en la plaza Paternoster que pertenece a la Mitsubishi Estate Company. Los miembros del movimiento Occupy no pudieron manifestarse ahí por ser una propiedad enteramente privada a pesar de su aspecto.
28. Sobre los procesos de gentryfication o aburguesamiento ver Michael Sorkin, *Variaciones sobre un parque temático*, op. cit, especialmente el capítulo de Neil Smith, *Nueva ciudad, nueva frontera: Lower East Side como oeste, salvaje oeste*, p 79-114



## CONCLUSIONES

*“(…) la posibilidad de entrar y habitar libremente en la Mansión, aparentemente un lugar privado y secreto, era sólo una ilusión visual, ya que ese espacio había sido cuidadosamente diseñado e iluminado como un plató de Hollywood, sus escenas teatralizadas y sus personajes dirigidos según un guión. La casa entera, habitación por habitación, estaba vigilada con un circuito cerrado de cámaras que escrutaban cada rincón y grababan veinticuatro horas al día. Así, al entrar en la casa, el invitado podía sentirse un privilegiado por haber sido admitido en el refugio privado de Hefner, cuando en realidad estaba habitando un territorio mediáticamente sobreexpuesto, altamente vigilado y mercantilizable. El precio que los invitados tenían que pagar (...) era convertirse en actores anónimos de una película sin principio ni final. (...) convertía en actor al visitante, en visible lo oculto y, desde luego, en público lo privado. Y viceversa.”<sup>1</sup>*

Beatriz Preciado



*Detalle del plano de Eric Fischer para Barcelona\_ en rojo , lugares que han fotografiado turistas; en azul, habitantes locales y los que no se sabe si pertenecen a una categoría u a otra en amarillo*

## CAPÍTULO 5

**CONCLUSIONES****CONSTRUCCION vs IMAGEN**

El texto precedente versa sobre la mansión de Hugh Hefner, el creador de *Playboy*. Aunque la descripción se refiere a un interior de 1959 sus condiciones, de forma profética, se podrían aplicar a muchos de los proyectos de espacio público que se están construyendo hoy.

La iniciativa privada incrementa la creación de espacios que producen la ilusión de ser públicos. Proyectos donde la imagen publicitaria, la seguridad monitorizada y la mercantilización de la ciudad es lo que prima. En el ámbito anglosajón esto es muy evidente. En el Mediterráneo no es tan masivo pero empezamos a encontrar, cada vez más, ejemplos.<sup>2</sup> El contexto de crisis aguda de los estados del sur de Europa, faltos de financiación, hace sospechar que esta tendencia se incrementará.

Así como es de prever que este tipo de espacios aumentará, también su oposición parece que lo hará. Existen movimientos contrarios a este tipo de proyectos<sup>3</sup> debido a las consecuencias que de ellos se deriva y que se pueden resumir en la limitación de libertades. Aunque es evidente que hay muchos otros motivos de fondo, la revuelta turca de este junio explotó por la oposición a la construcción de un centro comercial que era la recreación, más o menos literal, de una imagen del pasado: unos cuarteles militares que en su día ocuparon el espacio del parque Gezi en Taksim.

Esta obsesión por construir espacios fotografiables se ejemplifica en el uso de mapas como los de Eric Fischer<sup>4</sup> para tomar decisiones proyectuales. (mapas de ciudades ilustrando donde se toman fotos). A este respecto, técnicos del Ayuntamiento de Barcelona<sup>5</sup>, argumentaban en una conferencia el fracaso de la Plaza de las Glorias y su necesidad de reforma, en parte, gracias a la constatación de lo poco que era fotografiada dicha plaza. Así, el éxito de muchos proyectos arquitectónicos no depende, o más bien no se juzga, por su calidad urbana sino por el hecho de que quede bien en las fotos, de que sea fotografiable. El problema no es que generen buenas imágenes, como lo pueden hacer los proyectos de Mies, sino que en muchos casos la generación de esa es el único objetivo del proyecto arquitectónico. Y lo peor es que en muchos casos, al revés de lo que pasa con Mies, las fotografías obtenidas ni siquiera son buenas.

Las imágenes de un proyecto arquitectónico, especialmente si son tratadas por su arquitecto pueden explicar, a veces, sus intenciones mejor que el propio edificio construido. O, como en el caso del Pabellón de Barcelona, generar gran cantidad de estudios críticos. Si observamos, por ejemplo, los edificios Trade de José Antonio Coderch: el arquitecto en una entrevista<sup>6</sup> afirma que a las torres les faltan un par de pisos y que los volúmenes retrasados de coronación no siguieron con fidelidad al proyecto. Si las torres hubieran sido más altas se vería menos el coronamiento que le molestaba. De hecho, en la mayoría de fotos publicadas del edificio en vida de Coderch, apenas se aprecia dicho coronamiento. Muchas son contrapicados que hacen parecer a las torres más altas y evitan la visión del remate. En uno los alzados publicados en el

1. Beatriz Preciado, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "playboy" durante la guerra fría*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2010, p 133
2. Por ejemplo el conjunto de edificios de vivienda y parque de Diagonal Mar en Barcelona.
3. Por ejemplo el movimiento *spacehijackers* en Londres ha realizado numerosas acciones de protesta criticando la falsa libertad de éstos espacios privados con apariencia de públicos  
<http://www.spacehijackers.org/html/projects.html>  
Sobre movimientos de lucha contra esta nueva geografía social ver Neil Smith *nueva ciudad, nueva frontera: el Lower East Side como oeste, salvaje oeste* en *Variaciones sobre un parque temático*, Michael Sorkin, ed. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004
4. Colorean sobre mapas de ciudades quien toma fotografías distinguiendo entre turistas, locales y los que no se sabe si pertenecen a una categoría o a otra.  
<http://www.flickr.com/photos/walkingsf/sets/72157624209158632/>
5. Albert Civit, Jaume Barnada, en una conferencia en el Máster de Teoría y Práctica del proyecto de arquitectura en la ETSAB, 2013.
6. Enric Sòria : *Conversaciones con J.A.Coderch de Sentmenat*. Colección de Arquitectura 32. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yebra. Cajamurcia. Murcia 1997. p.62.

libro de Carles Fochs no están ni siquiera dibujados! Es como si no existieran. El remate del edificio se ve sin coronación. Existe aquí un mensaje distinto del que nos aporta la obra construida que nos da el arquitecto a través de los medios, gracias a unas imágenes escogidas que puede tener tanto valor como la obra misma para su comprensión global.

Existe una justificación para la priorización de la imagen frente a otras de las variables a resolver en un proyecto. Si gracias a los medios de comunicación de masas y a la red, una plaza puede ser vista en cualquier lugar del mundo ¿por qué limitarse a satisfacer a los usuarios de la misma cuando puedes vender el proyecto al resto del mundo?

La globalización hace que los procesos de producción arquitectónicos necesiten ser entendidos más rápidamente, por más gente, y de procedencias culturales más diversas formando un cuello de botella en el que los grados de libertad se reducen. El lenguaje más eficaz para conseguir esto es el de la imagen, muchas veces producida por ordenadores idénticos y con los mismos programas en cualquier lugar del mundo. La expresión mediante imágenes del proyecto arquitectónico los uniformiza y simplifica. Además el arquitecto convertido en vendedor adquiere el mismo lenguaje engañoso del sistema publicitario. Vende productos que aparentemente satisfarán al comprador pero que en realidad son sólo una imagen y por lo tanto pueden resolver muy bien ese cometido, el de la generación de un icono, pero no otros que tradicionalmente también se han demandado a la disciplina arquitectónica.

Dentro del ámbito de la producción arquitectónica existe un mundo virtual además del real. Un mundo paralelo que vive en los medios de comunicación y que se nutre de la imagen como principal herramienta de soporte. Un mundo cada día más presente y que aumenta sus cuotas de preponderancia frente al mundo material. La existencia de este mundo genera cultura, conocimiento y proyectos arquitectónicos y urbanos. Eso no es bueno ni malo, simplemente sucede. Pero la fina línea que separa a ambos mundos hace que la influencia entre ellos sea muy promiscua, cada vez más. El problema surge cuando se confunden entre ellos y se pretende construir una realidad ficticia, un teatro, una imagen pero que se vende como verídica y no como la ficción que en realidad es.

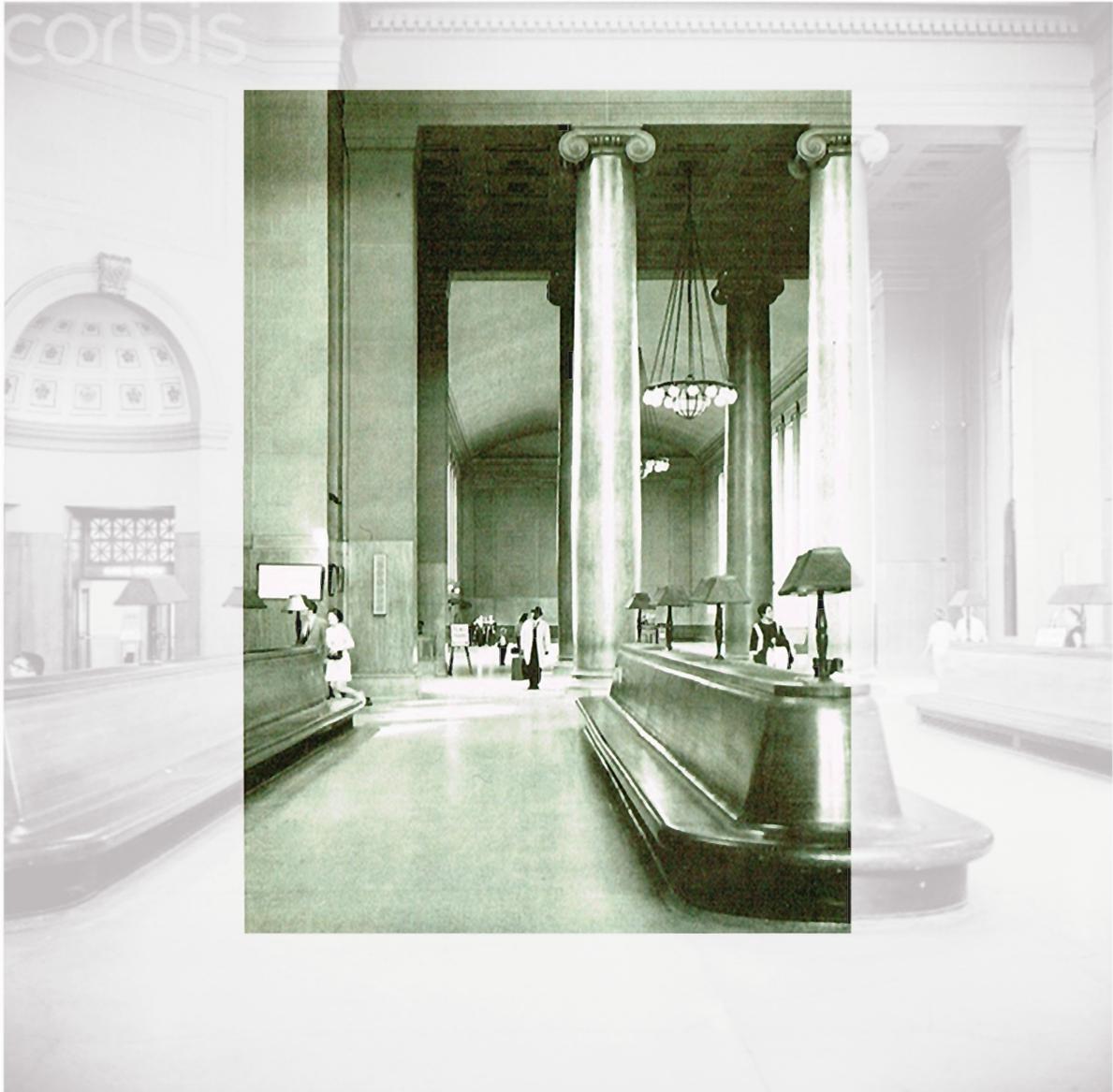
*“La arquitectura actual tiene demasiada teoría y demasiado espectáculo. A mí me apasiona la arquitectura y me basta con las atmósferas, los vacíos, la experiencia física y táctil de un edificio para no tener que meter nada más. Metiendo tantas cosas estamos perdiéndola (...) Si perdemos la belleza de la arquitectura, nos quedamos sólo con imágenes. Y una imagen no es un edificio”<sup>8</sup>*

Peter Zumthor

*“(...) ¿Cómo puedo proyectar algo similar al espacio de esta fotografía (que para mí, es un icono personal)? Nunca he visto el edificio –de hecho, creo que ya no existe- y, con todo, me encanta seguir mirándolo (...)”<sup>9</sup>*

Peter Zumthor

7. Fochs, Carles: *J.A.Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona:Gustavo Gili, 1989, p 166
8. Peter Zumthor, Entrevista en *El País Semanal*, por Anaxu Zabalbeascoa, 2012, p 70
9. Peter Zumthor, *Atmósferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p11



*John Rusell Pope\_Estación de Broad Street, Richmond, Virginia, Estados Unidos\_1919\_Esta es la fotografía a la que se refiere Peter Zumpthor cuando dice que le gustaria proyectar algo similar a ésto. La parte más oscura es tal como aparece en su libro. El resto, más claro comprende la totalidad de la fotografía.*



## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

**Ábalos**, Iñaki: *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, capítulo I: *Zarathustra's house*

**Berger**, John; **Mohr**, Jean: *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007

**Bonta**, Juan Pablo: *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, capítulo IV.

**Carter**, Peter: *Mies van der Rohe trabajando*, Phaidon Press, New York, 2008, p 23

**Colomina**, Beatriz: *Privacidad y publicidad, la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo\_Cendeac, Colegio de Arquitectos de Murcia\_COAMU, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia\_Obs, 2010

**Colomina**, Beatriz: *Mies Not*, en Mertins, Detlef: *The presence of Mies*, editado (Princeton, NJ): Princeton Architectural Press, 1994

**Corboz**, André: *Perfil per a una iconografia veneciana* en el catálogo de la exposición del mismo nombre: *Canaletto. Una Venècia imaginària* que se celebró en el CCCB de Barcelona en el 2001. A cargo de Dario Succi i Annalia Delneri, Edita Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2001

**Daza**, Ricardo: *Buscando a Mies*, Actar, Barcelona, Nueva York, 2008

**de Azúa**, Fèlix; **Duque**, Félix; **Fernández-Galiano**, Luis; **Mendoza**, Eduardo; **Moneo**, Rafael; **Delgado**, Manuel; **Verdú**, Vicente: *La arquitectura de la no-ciudad*, Cátedra Jorge Oteiza Universidad pública de Navarra, 2004

**Dodds**, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005

**Evans**, Robin: *Traducciones*, demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Editorial pre-textos, 2005

**Fochs**, Carles: *J.A.Coderch de Sentmenat 1913-1984*. Barcelona:Gustavo Gili, 1989, p 166

**Fontcuberta**, Joan: *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011

**Loos**, Adolf: *La ciudad potemkinizada* en *Escritos I, 1897-1909*, edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas, El Croquis Editorial, Madrid, 1993

**Neuman**, Dietrich: "...Wallpaper with arctic landscapes..." ultimo capítulo del libro *Mies and Modern Living. Interiors. Furniture. Photography*. Edición a cargo de Helmut Reuteer y Rigit Schulte, Hatje Cantz, Hagen, 2009

**Office for Metropolitan Architecture; Koolhaas**, Rem; **Mau**, Bruce, *S,M,L,XL*, Edited by Jennyfer Sigler, 1995, The Montacelli Press, Italy, 1998, artículo: *The house that made Mies*

**Preciado**, Beatriz: *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "playboy" durante la guerra fría*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2010

**Quetglas**, Josep: *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001

**Sancho Pou**, Eduard: *Architectural Strategies (Marketing, Icon, Politics, Masses, Developer, The No. 1)*, Grup editorial 62, Ediciones Península, Barcelona, 2012, capítulo II: *Icon*

**Sorkin**, Michael: *Variaciones sobre un parque temático*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004

**Zukin**, Sharon: *How to create a culture capital* en el catálogo de la exposición celebrada en la Tate Modern en Londres en el 2001: *Century City, Art and culture in the modern metropolis*, editado por Iwona Blazwick, Tate Gallery publishing LDT Millbank, London, 2001

**Zumthor**, Peter: *Atmósferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006

## ARTÍCULOS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS

**Colomina**, Beatriz: *la casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*, Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009

**Puente** Moisés: *Mies el habitante*, Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009

**Schink**, Hans-Christian: *Fotografiar la casa Fransworth*, Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009

**Zabalbeascoa**, Anaxu: entrevista a Peter Zumthor, en El País Semanal, 3/05/2012

**Minton**, Anna: We are returning to an undemocratic model of land ownership, The Guardian, 11/06/2012

**Vasagar**, Jeevan: Public spaces in Britain's cities fall into private hands, The Guardian, 11/06/2012

## **BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA PARA EL CAPÍTULO 2\_ENSAYO VISUAL**

**Berger**, John; **Mohr**, Jean: *Otra manera de contar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007

**Berger**, John: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000

**Fernández-Galiano**, Luís: *Casa, Cuerpo, Crisis*, AV Monografías 104, Arquitectura Viva SL, Madrid, 11-12-2003

**Vidal-Folch**, Ignacio; fotografías de **Salvans**, Txema: *Barcelona. Museo Secreto*, Actar, Barcelona-Nueva York, 2009

Varios de los libros llamados fotoscop, llenguatge visual, editados por la editorial Polígrafa como por ejemplo *Sert:arquitectura Mediterránea*, Edicions polígrafa, Barcelona, 1975

## **PELÍCULAS**

**Koolhaas**, Rem: entrevista en los extras del CD que acompaña al libro Koolhaas housslife. A film by Beka & Louise Lemoine, BekaFilms, Italia, 2008

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Nota: sólo se indica la procedencia de aquellas imágenes que no están ya referenciadas en el texto.

- pág 8**-Shirakawa-go\_ imagen de un cartel publicitario\_ Gimeno-Bayón Pla, Àlvaro
- pág 10**-Hamburguesas\_ McDonald's Corporation
- pág 12**-Alimentos en un mercado de Japón\_ Gimeno-Bayón Pla, Àlvaro
- pág 36**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_ Dodds, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005, p 81
- pág 40**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_ Dodds, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005, p 84-85
- pág 41**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_vista aérea, Quetglas, Josep: *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p 44
- pág 41**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_vista aérea, Dibujo de Daza, Ricardo de Quetglas, Josep: *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p 184
- pág 42**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929\_ Dodds, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005, p 76-74
- pág 42**- Pabellón de Barcelona\_1986\_ Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos\_Evans, Robin: *Traducciones, demarcació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, Editorial pre-textos, 2005
- pág 46**- Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe\_1929 \_versiones de plantas\_ Dodds, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, Routledge. Taylor and Francis group, Londres y Nueva York, 2005, p 28- planta según Philip Johnson, p 34- planta según Werner Blessner, 35- planta según Bruno Zevi (aunque en el libro dice Bonta se sabe por el libro de Quetglas, Josep: *El horror cristalizado*, op. cit. que es de Zevi), p 87- planta según OMA. Planta según Rubió i Tudurí, Quetglas, Josep: *El horror cristalizado. Imágenes del Pavellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona, 2001, p 83
- pág 48**- Proyectos de Mies van der Rohe:  
rascacielos de vidrio\_1922\_ Carter, Peter: Mies van der Rohe trabajando, Phaidon Press, New York, 2008, p 18  
el edificio de oficinas de hormigón de 1923\_ Carter, Peter: Mies van der Rohe trabajando, Phaidon Press, New York, 2008, p 18  
casa de campo de hormigón presentada en 1923\_Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 228  
casa de campo de ladrillo expuesta en 1924\_Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 230  
casa Eichstaed\_1923\_ Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 60  
casa Mosler\_1923\_ Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 64
- pág 50**- Maqueta a escala 1:1 de la Villa Kröller-Muller\_Mies van der Rohe\_1912\_ Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 224
- pág 50**- Exposición Mies van der Rohe en el MoMA\_fotografía de Charles Eames\_1947\_ Revista 2G N.48/49, Mies van der Rohe Casas Houses, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p 20
- pág 56**- Cuarteles militares en el parque de Gezi en Taksim, Istanbul y el proyecto que se pretende construir\_  
<http://planetaestambul.wordpress.com/2013/06/06/parque-gezi/>
- pág 58**- The Truman Show\_1998\_director Peter Weir \_fotograma de la película en el momento que su personaje llega al límite físico del plató televisivo y toca la pared pintada con un panorama del cielo.  
<http://www.elseptimoarte.net/foro/index.php?topic=14120.0>
- pág 60**- London Colosseum\_Decimus Burton\_1827\_ <http://brick-balloon.tumblr.com/post/27832205130/london-history-the-london-colosseum-regents>
- pág 68**- Detalle de plano de Eric Fischer para Barcelona\_ <http://blog.flickr.net/en/2010/05/24/beauty-in-vectors/>
- pág 68**- Broad Street Station de John Rusell Pope\_ foto entera\_<http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/GE001416/interior-of-broad-street-station>  
foto recortada\_ Zumthor, Peter: *Atmósferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p 10



# LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN

TESINA\_MÁSTER OFICIAL EN TEORÍA Y PRÁCTICA DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA  
AUTOR\_ÁLVARO GIMENO-BAYÓN PLA  
TUTOR\_EDUARD BRU  
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS\_UPC\_ETSAB  
BARCELONA 2013

Se explica el uso de la imagen, especialmente la fotografía y la infografía, en el proceso de gestación del proyecto arquitectónico y cómo inciden en la resolución concreta de éste.

La globalización hace que los procesos de producción arquitectónicos necesiten ser entendidos más rápidamente, por más gente y de procedencias culturales más diversas formando un cuello de botella en el que los grados de libertad se reducen. El lenguaje más eficaz para conseguir esto es el de la imagen, muchas veces producida por ordenadores idénticos y con los mismos programas en cualquier lugar del mundo. La expresión mediante imágenes del proyecto arquitectónico los uniformiza y simplifica. Además el arquitecto convertido en vendedor adquiere el mismo lenguaje engañoso del sistema publicitario. Vende productos que aparentemente satisfarán al comprador pero que en realidad son sólo una imagen y por lo tanto pueden resolver muy bien ese cometido, el de la generación de un icono, pero no otros que tradicionalmente también se han demandado a la disciplina arquitectónica.

Las fotografías se toman como comprobación fehaciente de algo que existe en la realidad como puede ser un proyecto arquitectónico. Por lo tanto son usadas para exponerlo. Se pone en duda esa verosimilitud.

Se propone un ensayo visual, una forma experimental de contar un proyecto arquitectónico distinta a través de series de imágenes. Ésta pretende ser una lectura más intuitiva y abierta, del proyecto en contraste a la forma eminentemente objetiva que podría hacerse mediante infografías.

Se toma como caso de estudio el pabellón de Alemania que Mies van der Rohe construyó en Barcelona en 1929. Se considera un caso precursor y paradigmático de todo aquello que la imagen arquitectónica es capaz de generar, gracias a los medios de comunicación, no solo a nivel de proyecto sino también de teoría y crítica. Las imágenes de un proyecto arquitectónico, especialmente si son tratadas por su arquitecto pueden explicar, a veces, sus intenciones mejor que el propio edificio construido y tener tanto valor como la obra misma para su comprensión global.

La ciudad contemporánea se está convirtiendo en la construcción de una imagen, una virtualidad construida. La iniciativa privada y pública incrementan la creación de espacios que producen la ilusión de ser públicos sin serlo. Proyectos donde la imagen publicitaria, la seguridad monitorizada y la mercantilización de la ciudad es lo que prima frente a la calidad urbana. En muchos casos la creación de esa imagen es el único objetivo del proyecto arquitectónico.

Dentro del ámbito de la producción arquitectónica existe un mundo virtual además del real. Un mundo paralelo que vive en los medios de comunicación y que se nutre de la imagen como principal herramienta de soporte. Este mundo genera cultura, conocimiento y proyectos arquitectónicos y urbanos. La fina línea que separa a ambos mundos hace que la influencia entre ellos sea muy promiscua. A veces se confunden entre ellos y se pretende construir una realidad ficticia, una imagen que se vende como verídica y no como la ficción que en realidad es.

**PALABRAS CLAVE:** imagen, fotografía, ensayo visual, Pabellón de Barcelona, medios de comunicación, ciudad de piedra-cartón.



